

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/23755> since 2020-09-18T12:29:52Z

Publisher:

UTET

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Liborio Termine
Chiara Simonigh

Lo spettacolo cinematografico

Teorie ed Estetica




UTET
LIBRERIA

Strumenti del DAMS

Collana diretta da Roberto Alonge

3



Nella stessa collana

R. ALONGE, R. TESSARI, *Manuale di storia del teatro. Fantasmii della scena d'Occidente*

P. BERTETTO (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, commenti*

M. POZZI, E. MATTIODA, *Introduzione alla letteratura italiana. Istituzioni, periodizzazioni, strumenti*

G.C. SCIOLLA, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*

Liborio Termine Chiara Simonigh

Lo spettacolo
cinematografico
Teorie ed Estetica



UTET Libreria
via Ormea, 75 - 10125 Torino
www.utetlibreria.it

© 2003 UTET Diffusione Srl

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONCOMMERCE, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno (AIDR), via delle Erbe 2 - 20121 Milano. Telefono 02/809906, e-mail aidr@soi.it.

Finito di stampare nel mese di settembre 2003 da Stampare, Torino, per conto della UTET Libreria

Ristampe:	0 1	2 3	4 5	6 7	8 9
	2003	2004	2005	2006	2007

Indice

IX *Nota introduttiva*

Parte prima Lo spettacolo nelle teorie del cinema
di Chiara Simonigh

5 Lo spettacolo cinematografico. Istruzioni per l'uso

13 *Capitolo 1* L'incontro con un nuovo spettacolo

13 1.1 Ricciotto Canudo

18 1.2 Václav Tille

19 1.3 Hugo Münsterberg

23 1.4 Louis Delluc

25 1.5 Léon Moussinac

28 1.6 Jean Epstein

32 *Capitolo 2* Le esplorazioni delle avanguardie

32 2.1 Futurismo

34 2.2 Nuovi valori drammaturgici

37 2.3 Cinema assoluto

39 2.4 Dadaismo

41 2.5 Surrealismo

43 2.6 Cinematografia integrale

45 2.7 Cinematografia pura

46 2.8 FEKS

48 2.9 Kinoki

51	Capitolo 3	Linguaggio e drammaturgia del film
51	3.1	Formalisti russi
57	3.2	Lev Kulešov
63	3.3	Vsevolod Pudovkin
76	3.4	Sergej Michailovič Ejzenštejn
93	Capitolo 4	Il sistema della rappresentazione
93	4.1	Béla Balázs
104	4.2	Rudolf Arnheim
114	4.3	Erwin Panofski
119	Capitolo 5	Immagine, testo e parola
119	5.1	Carlo Ludovico Ragghianti
125	5.2	Umberto Barbaro
129	5.3	Luigi Chiarini
137	Capitolo 6	Il cinema, spettacolo della realtà
137	6.1	André Bazin
147	6.2	Sigfried Kracauer
153	Capitolo 7	Verso una pragmatica del film
153	7.1	Gilbert Cohen-Séar
155	7.2	Hanns Sachs
157	7.3	Maurice Merleau-Ponty
162	7.4	Cesare Luigi Musatti
169	7.5	Edgar Morin
175	<i>Appendice</i>	
	Parte seconda	Estetica dello spettacolo filmico
		<i>di Ubaldo Terzani</i>
181	Capitolo 8	Estetica dello spettacolo filmico
181	8.1	Il pensiero e l'illusorio
182	8.2	Un ibrido gioco
185	8.3	Il film non si pensa
187	8.4	Il sogno artificiale
189	8.5	Il salto mentale

194	8.6 L'ancoraggio referenziale
198	8.7 Lo spettacolo immateriale
201	8.8 Il corpo del personaggio
205	8.9 La visione discontinua
208	8.10 La concretezza del presente
212	8.11 L'azione e il movimento
217	8.12 Le forme nate dal moto
224	8.13 L'immagine
233	8.14 La trasmutazione in forma
236	8.15 Lo spettatore e la quarta parete
245	8.16 La rappresentazione
251	8.17 Lo shock e lo spaesamento
259	<i>Bibliografia</i>
269	<i>Indice dei nomi</i>

Nota introduttiva

Le teorie cinematografiche, come noto, si situano all'incrocio tra la storia del cinema e l'estetica: vengono elaborate *dopo* e spesso *sui* film, a conferma che le teorie non sono una «precettistica» (non ci dicono «come» fare un'opera), ma una riflessione sui modi del fare artistico; e assumono, come loro contesto e limite, l'estetica, cioè i molteplici sistemi di pensiero che garantiscono fondamenti e modelli di articolazioni concettuali.

In questo libro, la relazione che si è privilegiata è appunto quella che lega le teorie cinematografiche all'estetica, considerate, le une e l'altra, in rapporto a un tema che le unisce in maniera fortemente solidale e che è quello delle nuove nozioni di *arte* e di *spettacolo* che il film impone.

In un modo più o meno dichiarato e insistito, infatti, tutte le teorie cinematografiche, dai primordi a oggi, si sono interrogate e hanno costruito le proprie elaborazioni intorno alla domanda: perché, in che modo, per quali caratteristiche il film è insieme arte e spettacolo? e in quanto *arte dello spettacolo*, che cosa ne decide lo statuto, il linguaggio, gli elementi di articolazione, da cui derivano le varie forme e la diversità degli stili?

Considerata da questa prospettiva, la storia delle teorie cinematografiche si presenta sotto una luce particolare, in quanto fa emergere aspetti e concetti che spesso sono rimasti in ombra se non addirittura rimossi. E questo a testimonianza del fatto che anche il lavoro dello storico è sottoposto alle pressioni culturali del tempo, che lo inclinano a privilegiare assi di lettura i quali finiscono con l'essere fortemente selettivi nei riguardi delle interpretazioni.

La stessa prospettiva, lo stesso tema, si sono assunti nella riconsi-

derazione estetica della nozione di «spettacolo filmico», che costituisce la seconda parte del volume e il naturale contesto della prima, a cui si connette in maniera unitaria.

Com'era inevitabile, considerata la specificità dell'ambito (l'estetica in rapporto al film, appunto), qui la «storia» – i cui materiali, all'interno dei diversi sistemi filosofici, hanno caratteri quasi sempre di pura occasionalità o marginalità; e perciò «storia», veramente, non producono – fornisce solo un orizzonte dentro cui si cerca di precisare e sviluppare il senso problematico di una nozione (lo «spettacolo filmico») che ha avuto autentica forza di sfondamento nell'intero apparato artistico e ha segnato il pensiero estetico del Novecento.

Liborio Termine, Chiara Simonigh

Lo spettacolo cinematografico
Teorie ed Estetica

Parte prima

Lo spettacolo nelle teorie del cinema

Chiara Simonigh

Premessa

Lo spettacolo cinematografico. Istruzioni per l'uso

È opinione comune, se non addirittura vero e proprio *luogo comune*, affermare che il cinema sia uno spettacolo.

Lo è nell'evidenza del prodotto: il film; nelle forme di fruizione che esso impone: la visione in sala o altrove; nella ritualità collettiva e individuale che lo caratterizza e lo introduce: lo spegnersi delle luci, l'illuminarsi dello schermo; nella presenza, sia pure in immagine, dei personaggi; nella rappresentazione di azioni ed eventi.

E tuttavia, se ci si chiede cosa sia lo spettacolo cinematografico, la domanda appare in qualche modo imbarazzante, non solo per l'inafferrabilità di una definizione univoca; ma soprattutto per quel sospetto di degrado intellettuale, culturale e artistico che la parola «spettacolo» sembra recare con sé e trasferire al film e al cinema quando vi si accosta.

Non è certo un caso, infatti, se l'espressione «spettacolo cinematografico» ha finito col farsi carico del peso gravoso sia delle origini del cinema nel mondo della fiera, del baraccone, del circo, del *variété*, del *music-hall* ecc. sia di quei film appartenenti alla produzione più commerciale dell'industria cosiddetta dell'intrattenimento.

Il concetto di «spettacolo», inteso in questa accezione univoca, ha così creato una sorta di contraddizione all'interno del «fenomeno-cinema»: è servito, da una parte, a render conto e perciò a mantenere attivo un ambito di marginalità culturale o addirittura para-estetico; e, dall'altra, a promuovere una nobilitazione culturale ed estetica del cinema e del film al di fuori dello spettacolo.

Non è perciò azzardato affermare che, via via che tale contraddizione si radicava sino a giungere, in particolare in epoca recente, ad una sorta di legittimazione teorica, è parso sempre più arduo, nel-

l'ambito del cinema – ben diversamente da quanto è accaduto in quello del teatro – ampliare quel ristretto e univoco concetto di spettacolo ed intendere la parola «spettacolo» nel suo senso originario, coniugandola quindi con quella di «arte» e così parlare finalmente per il cinema di *arte dello spettacolo*.

Proprio per queste ragioni, è parso necessario rileggere i teorici del film che si collocano nei primi sessant'anni di vita del cinema per rintracciare il ruolo e le articolazioni che, all'interno della loro riflessione, ha avuto appunto la nozione di *arte dello spettacolo* e derivarne, per quanto possibile, un percorso.

In questa prospettiva, il lavoro che proponiamo intende porsi non come una riconsiderazione dell'intera storia delle teorie¹, ma solo di quella particolare produzione teorica che, pur attraversando numerosi e differenti sistemi di speculazione, ha chiarito in maniera sempre più precisa cosa sia l'arte dello spettacolo cinematografico.

È infatti evidente che, dinanzi all'avvento del cinema, l'uomo di cultura, per identificarlo e studiarlo, immediatamente lo riconduce all'alveo dello spettacolo.

In primo luogo, perché coglie la centralità che in esso assume l'atto della visione, del guardare – ricordiamo in inciso che la parola spettacolo deriva dal latino *spectāre*, ossia appunto guardare.

In secondo luogo, perché riconosce che, attorno all'atto della visione da parte dello spettatore, si fonda l'intera articolazione ed organizzazione espressiva, o più precisamente, rappresentativa e drammaturgica del film. Il film, al pari di ogni altra forma di spettacolo, sussiste in virtù di una *drammaturgia*², la quale s'incarica di *rappresentare*³ una storia, ossia di allestire, organizzare e realizzare la messa in forma (d'immagine in movimento e audiovisiva) degli eventi e delle azioni direttamente mostrati allo spettatore, diversamente da quanto fa la letteratura che invece narra, racconta una storia – e ricordiamo ancora in inciso, e quindi molto sinteticamente, che la suddivisione

¹ In quest'ambito rimandiamo il lettore ad almeno due testi fondamentali: ATTARCO, 1950 e CASETTI, 1993.

² Per quanto riguarda la definizione di drammaturgia cinematografica cfr. TERMINE, 1998.

³ Per quanto riguarda la nozione di rappresentazione legata al cinema cfr. TERMINE, 2002.

qui richiamata tra spettacolo e narrazione è quella originariamente proposta da Aristotele tra dramma ed epica e ripresa poi, a proposito del cinema, da Ejzenštejn⁴. Il termine « dramma », infatti, deriverebbe dal dorico *drân* che significa agire: esso definisce appunto un'azione fondata sul concetto di *mimesis*, ossia un'azione realmente compiuta da attori, che simula e manifesta (ossia opera una drammatizzazione) l'interazione e il conflitto (quest'ultimo, in particolare, è l'elemento che soggiace al principio drammatico) dei personaggi. Il dramma perciò non designa un'azione, come quella narrativa, che viene raccontata, da un lato attraverso un mezzo per sua natura evocativo com'è la parola, dall'altro filtrata da un'entità (il cosiddetto io narrante) che, per quanto tenti di celare la propria presenza (limitando i propri commenti e facendo uso del tempo presente e della descrizione, come ad esempio accade nel romanzo, in particolare dalla seconda metà del Novecento), si interpone comunque tra l'azione e i personaggi, da una parte, e il pubblico, dall'altra.

I teorici, abbiamo detto, riconoscono subito, sin dalle origini, in modo immediato e quasi istintivo, carattere di spettacolo al film. E proprio per tale istintività non ne ricavano precisa e propria definizione, ma pensano di raggiungerla, con eguale immediatezza ed evidenza, attraverso le differenze che emergono dal confronto del cinema con forme spettacolari della tradizione come le ombre cinesi, la pantomima⁵, ma soprattutto il teatro.

Quest'ultimo viene fin da subito assunto quale termine privilegiato di un paragone che costantemente si affaccerà nelle teorie del cinema e che viene utilizzato dapprima, per così dire, per ritagliare una iniziale e approssimativa definizione di spettacolo cinematografico « per scarti » o per « differenze »⁶; in seguito, per identificare quella tradizione spettacolare da cui il cinema si deve decisamente differenziare per imporsi come nuova arte dello spettacolo⁷; infine, soprattutto con l'avvento del sonoro, per determinare in cosa consista la novità della drammaturgia sulla quale si fonda il film⁸ e per individuarne e analiz-

⁴ Cfr. il paragrafo dedicato ad Ejzenštejn.

⁵ Cfr. il paragrafo su Tille.

⁶ Cfr. i paragrafi su Canudo, Münsterberg, Delluc, Epstein, Moussinac.

⁷ Cfr. i paragrafi sulle avanguardie cinematografiche, su Kulešov, su Pudovkin.

⁸ Cfr. il paragrafo su Bazin.

zanne gli effetti innovativi, come ad esempio l'inedito rapporto ch'essa istituisce tra testo e spettacolo, ed anche tra attore, personaggio e spettatore⁹.

È pur vero che se questo confronto, da un lato, risulta massimamente produttivo; dall'altro, genera anche una sorta di scomodo vincolo che diventa evidente nel continuo tentativo di applicare al film categorie, strumenti speculativi e terminologie propri dell'ambito teatrale e perciò spesso incapaci di render conto della novità introdotta dallo spettacolo cinematografico e dalla sua nuova forma di drammaturgia.

Il termine «drammaturgia», infatti, viene inteso da qualche teorico, come in teatro, quale creazione o prodotto del drammaturgo e dunque trasposto e applicato nel cinema al limitato e ristretto campo di ciò che per il film dovrebbe essere definito come *struttura drammaturgica*, ossia la costruzione dello scheletro di partenza da cui prenderà avvio la costruzione dell'opera cinematografica e che riguarda il semplice dispiegarsi degli eventi e delle azioni e la caratterizzazione dei personaggi. Questo particolare utilizzo del termine «drammaturgia» appare improprio se applicato al cinema perché la drammaturgia di un film, diversamente da quella teatrale, non nasce né si situa o si deposita in un testo scritto capace di racchiudere, come in teatro, il senso profondo e invariabile di un'opera d'arte definita e conclusa (ad esempio di Euripide, Shakespeare, Pirandello ecc.) che si offre poi a differenti interpretazioni attraverso la sua messa in scena (ad esempio di Ronconi, Craig, Eduardo ecc.) pur restando sempre uguale a se stessa – tanto è vero che in ambito cinematografico non si può parlare, e in effetti giustamente non si parla, di «drammaturgo», nemmeno quando ci si riferisce allo sceneggiatore, essendo la sceneggiatura mero strumento preparatorio al lavoro registico o, per usare parole di Pasolini, essendo essa una struttura che rimanda ad un'altra struttura, la quale è ancora in potenza e quasi del tutto inesistente tanto da poter radicalmente smentire, una volta realizzata, la prima, o comunque rendersi totalmente irriconoscibile rispetto ad essa (come accade quando da una stessa sceneggiatura registi diversi traggono opere cinematografiche nella sostanza differenti).

La drammaturgia del film è quindi piuttosto da intendersi secondo

⁹ Cfr. i paragrafi su Balász e Panofski, e quelli su Barbaro e Chiarini.

la concezione orchestrale di Ejzenštejn (sicuramente il fondatore e il massimo teorico della drammaturgia cinematografica) come la messa in forma di un contenuto attraverso l'insieme nutrito ed eterogeneo degli strumenti espressivi cinematografici a disposizione del regista (l'attore, i mezzi tecnologici – macchina da presa, montaggio ecc. – la musica, la scenografia ecc.), in virtù dei quali prende vita l'opera filmica, la quale, altrimenti, non troverebbe quell'unità estetica che è garanzia della sua legittimità artistica.

Dunque la drammaturgia cinematografica ha basi, articolazioni e caratteristiche del tutto differenti da quella teatrale, la quale, semplificando e sintetizzando molto, poggia principalmente su due elementi: l'azione parlata e la recitazione. La prima è, come abbiamo detto, già depositata nel testo scritto e s'incarica non solo di definire caratteri ed eventi o azioni, ma di dar loro espressione e addirittura di farli sussistere, evocandoli attraverso il dialogo o il monologo. La seconda, pur essendo spesso sostituita dalla prima (ad esempio, quando il compimento reale di un'azione viene soppiantato dal racconto che ne fa un personaggio), mantiene un'importanza fondamentale, se non altro perché, attraverso i modi e le forme ch'essa assume, si fa ulteriore espressione del carattere e degli stati interiori dei personaggi.

Nella drammaturgia del film (anche quello audiovisivo), al contrario, la parola ricopre un ruolo subordinato all'*azione*, che invece assume una funzione centrale, in quanto è il principale veicolo per manifestare, mostrare, rendere visibile e così offrire alle elaborazioni della ripresa e del montaggio, gli eventi e l'interiorità dei personaggi.

Ed è proprio il delicato rapporto che si istituisce tra attore e apparato tecnologico all'interno della costruzione drammaturgica del film a determinare conseguenze tali da introdurre grandi novità nella drammaturgia della recitazione. La prestazione dell'attore cinematografico, infatti, non si dà direttamente al pubblico, come quella dell'attore teatrale, ma viene mediata dalla ripresa prima e dal montaggio poi. Il lavoro dell'attore cinematografico, quindi, si svolge in funzione e insieme a quello dei mezzi tecnologici. Inoltre, le possibilità offerte dalla ripresa in primo piano e dagli effetti di montaggio attribuiscono inedita importanza non tanto all'azione dell'attore colta nella sua unità e completezza, quanto piuttosto ai singoli movimenti che compongono quella stessa azione; per cui si può sicuramente affermare che il *movimento* diventa un altro dei capisaldi su cui si fon-

da la drammaturgia cinematografica – più di quanto non accada nel teatro –: un particolare che sveli l'apparentemente impercettibile tennamento di una mano nell'afferrare un oggetto può risultare non solo centrale, ma massimamente espressivo in un film.

E tuttavia, in un film, il movimento su cui si fonda la drammaturgia non è solo quello prodotto dall'attore, ma, diversamente da ogni altra forma di spettacolo (danza, pantomima ecc.), anche quello provocato da elementi od oggetti. Col situare lo spettacolo al di fuori dello spazio chiuso del palcoscenico teatrale, il cinema rende partecipe all'azione drammaturgica l'ambiente reale colto nei suoi aspetti più vari sia macroscopici, sia microscopici (non a caso, Ejzenštejn dedica un intero volume alla natura che al cinema è, in senso proprio, non indifferente e Bazin parla per il film proprio di «drammaturgia della natura»): una foglia che cade, una porta che sbatte, un fulmine che colpisce un'abitazione, un aereo che vola, un treno che arriva in stazione ecc. possono diventare sia potenziali promotori dell'evento drammaturgico (dando vita ad un nuovo tipo di struttura drammaturgica fondata più sul concetto di casualità che non su quello di causalità, come più spesso accade invece alla drammaturgia teatrale), sia latori di significati e valori insospettati e assumere così, se immessi in particolari composizioni di montaggio, forte espressività.

Infine, il movimento alla base della drammaturgia del film, come è noto sin dalle esplorazioni delle avanguardie cinematografiche, è anche quello prodotto dalla tecnologia stessa – tanto da farci supporre sia lecito sostituire per il cinema l'uso dell'espressione «linguaggio cinematografico» con quello di «drammaturgia dei mezzi tecnologici» (non caso, Ejzenštejn sostiene che «in un film tutto recita») e da indurci a pensare che la tradizionale definizione del cinema come «arte del movimento» raccolga in sé un senso che merita di essere approfondito alla luce della nozione di spettacolo e che potrebbe mettere in forse la distinzione netta tra film documentario e di finzione¹⁰. Infatti, una ripresa statica oppure in movimento di uno stesso soggetto può mutarne radicalmente il senso e il sentimento che ne ha lo spettatore; non solo, ma anche il montaggio può intervenire per dare l'illusione del movimento attribuendo alle azioni o agli eventi un

¹⁰ Per un approfondimento di questi aspetti cfr. il paragrafo 2.2 dal titolo *Nuovi valori drammaturgici* e il paragrafo 6.1 dedicato a Bazin.

senso di rapidità o di lentezza; infine anche il *ralenti* o l'accelerato sono in grado di trasformare in maniera sostanziale il movimento reale assegnandogli nuova espressività.

La tecnologia assume quindi un ruolo e una funzione drammaturgici centrali nello spettacolo cinematografico sia per il suo potere di trasfigurazione del reale sia per la sua capacità di imporre con forza tale trasfigurazione allo spettatore. Se, infatti, in altre forme di spettacolo, lo sguardo dello spettatore viene guidato in determinati percorsi e portato a concentrarsi su elementi che di volta in volta possono diventare – anche se non necessariamente diventano – il fuoco della sua attenzione; nel cinema, invece, lo sguardo dello spettatore viene letteralmente obbligato a vedere attraverso i percorsi percettivi imposti dalla ripresa, dal montaggio e dagli altri mezzi tecnologici; percorsi, questi, che mentre costituiscono già una vera e propria trasfigurazione del reale, aprono anche la via agli itinerari emotivi ed intellettivi dello spettatore dinanzi al film.

Per tali ragioni, sono molti i teorici del cinema che insistono sulla centralità del ruolo che, nella costruzione drammaturgica del film, assume lo spettatore. Assegnando allo spettatore tale centralità, si adotta una prospettiva di studio sulla drammaturgia del film – a cui è dedicato l'ultimo capitolo di questo lavoro – che si potrebbe definire come «pragmatica dello spettacolo cinematografico» e che recupera il significato originario del termine «pragmatica» indicato da Charles Morris¹¹.

A questi temi, al loro organizzarsi in forme di pensiero capaci di definire la nozione di arte dello spettacolo cinematografico, concorrono le argomentazioni dei teorici – che qui di seguito proponiamo anche con l'ausilio di ampie e testuali citazioni – attraverso le quali ci auguriamo che il lettore ritrovi contenuti familiari alla sua esperienza di spettatore¹².

¹¹ Cfr. la nota I al capitolo dal titolo *Verbo una pragmatica del film*.

¹² Proprio per questa scelta di prospettiva e di campo, non tutti i teorici – che una «storia delle teorie» dovrebbe contemplare e contempla – trovano posto in questo volume. Alcuni perché hanno dato contributi chiaramente definiti come «poetici» (a esempio Zavattini, Astruc, Truffaut), altri perché hanno indagato aspetti e temi (economici, sociologici, pedagogici ecc.: a esempio Bächlin, Mitry, Laffay) non solo assai particolari ma che non hanno implicazioni, né dirette né indirette, con la nozione «spettacolo».

Capitolo I

L'incontro con un nuovo spettacolo

1.1 Ricciotto Canudo

In un'epoca in cui il cinema, ancora alle origini, è grezzo divertimento per le masse incolte e quindi oggetto di diffidenza per le élite intellettuali, Ricciotto Canudo (1877-1923), uomo di cultura italiano emigrato a Parigi, non solo lo definisce come «Settima Arte», ovvero come ultimo e più elevato stadio dell'evoluzione estetica che unisce sinteticamente, secondo un utopico ideale di *arte totale* di evidente derivazione wagneriana, le componenti plastiche e ritmiche di tutte le altre arti; ma, poiché lo indica come «manifestazione della vita "oggettivata" dinanzi ad un pubblico» (Canudo, 1927, p. 84) egli ne individua anche l'«essenza più intima, quella di Spettacolo» (Canudo, 1927, p. 85).

Se appare ormai desueta l'idea di una distinzione, e per giunta evolutiva o gerarchica, tra le arti, con un unico e ben identificabile vertice, sorprendente è invece l'immediata percezione, da parte di Canudo, del ruolo assunto dal cinema nel rinnovamento della cultura tradizionale e, in particolare, nell'ambito dello spettacolo. Nel suo *Manifesto della Settima Arte* del 1911, egli infatti lo definisce come unica «arte plastica in movimento» e perciò «come rinnovatore di tutti i modi della creazione artistica» (Canudo, 1927, p. 103) e, in particolare, della «concezione dello spettacolo» (Canudo, 1927, p. 73)¹.

È comprensibile quindi che Canudo sostenga con forza la necessità

¹ Il cinema, scrive Canudo, «ha rivoluzionato qualsiasi riproduzione della vita quotidiana e nello stesso tempo la concezione dello spettacolo» (CANUDO, 1927, p. 73). Per un sintetico quadro sulle prime riflessioni suscitate dalla nascita del cinema negli intellettuali cfr. l'appendice a p. 175.

di svincolare completamente il cinema dalla cultura del passato, sia per quanto riguarda il campo della riflessione estetica e teorica sia per quello della pratica artistica. E, ciò, a salvaguardia delle potenzialità espressive propriamente cinematografiche, che altrimenti sarebbero destinate a rimanere in uno stadio di mera latenza, ossia del tutto inutilizzate e inesprese. Non a caso, egli ammonisce contro i pericoli che derivano dal voler ricondurre il cinema al teatro o alla letteratura e considera ad esempio le traduzioni per lo schermo dei capolavori dell'uno o dell'altra come un tentativo per nobilitare il cinema agli occhi degli intellettuali e insieme per garantirsi ampi e facili successi economici, attraverso lo sfruttamento della naturale inclinazione insita nel grande pubblico a voler ritrovare personaggi e storie noti e amati. Teatro e letteratura, secondo Canudo, appartengono, infatti, a quella tradizione d'arte e di spettacolo che proprio il cinema, con la sua grande carica innovativa, mette in crisi. Per queste ragioni, egli assegna al cinema americano il primato dell'espressività, giacché esso sorge in un *humus* culturale e artistico meno longevo e dunque meno pervasivo, ovvero in grado di lasciare margini più ampi alla sperimentazione formale: «Gli Americani – scrive a tale proposito – sono nati, dal punto di vista estetico, con l'Arte dello Schermo [...]. Non hanno nulla da dimenticare [...]. Essi non devono che apprendere, ricercare» (Canudo, 1927, pp. 87-88). Il cinema europeo, al contrario, «brancola miserevolmente in tutti i campi della letteratura e non cerca che eccezionalmente la strada che gli è destinata, quella in cui diverrà veramente un'arte nuova e cesserà di essere l'illustrazione animata di un testo» (Canudo, 1927, p. 200). Canudo coglie così, con acume, il principale nodo problematico che legava strettamente, nel cinema dell'epoca, il concetto di autonomia artistica o meglio di artisticità in senso proprio, con quello di spettacolo. Egli era convinto che finché il cinema non avesse trovato il modo di dar forma rappresentativa a una serie di azioni, di atti attraverso cui prende forma la storia, come avviene nello spettacolo teatrale, ma ovviamente secondo convenzioni e mezzi profondamente diversi, nuovi e propri; finché insomma non avesse creato una sua propria drammaturgia, non avrebbe mai potuto aspirare a raggiungere una vera dignità artistica – in inciso si ricorda che ogni forma di *spettacolo* prevede una *drammaturgia* (dal greco *dràma*, azione). La storia in se stessa, il contenuto, quindi, come d'altronde in tutta l'arte («nel cinema, come negli altri domini dello spirito – ricorda

Canudo –, l'arte consiste nel suggerire delle emozioni, non nel riferire dei fatti», Canudo, 1927, p. 108) non avrebbero dovuto costituire il principale oggetto d'interesse e, ciò, anche in opere cinematografiche dove la storia stessa avesse occupato un ruolo centrale, come ad esempio i film d'azione, poiché «la favola che costituisce l'anima del film ha sempre poca importanza» (Canudo, 1927, p. 150). L'azione, anzi, dev'essere sempre intesa, secondo Canudo, come manifestazione di un moto del sentimento o del pensiero e mai come un semplice e nudo atto, perché «l'arte non è la rappresentazione dei fatti reali; è l'evocazione dei sentimenti che avvolgono i fatti» (Canudo, 1927, p. 107)².

Naturale conseguenza è quindi considerare come oggetto principale della rappresentazione cinematografica il «subcosciente», in aperta antitesi alle posizioni – successivamente invalidate – dello stesso Freud, che in quegli anni negava al cinema capacità d'introspezione e d'astrazione³, e individuare quindi il film come l'unico mezzo artistico in grado di dare nuova, anzi, moderna espressione alla vita interiore dell'uomo. Tale espressione, secondo Canudo, inevitabilmente deve sopravanzare, e sopravanza, le forme rappresentative dello spettacolo ottocentesco, intriso di psicologismo «da manuale» (Canudo, 1927, p. 152); perché «ci riporta a un linguaggio primordiale sintetico» (Canudo, 1927, p. 103), fatto di immagine, ritmo, luce e colore, uniti in una complessa concezione orchestrale e non semplicemente narrativa; così accade, dice, nei capolavori dei più grandi registi, quali ad esempio i film di Griffith (Canudo, 1927, p. 154). Gli sforzi di Canudo si concentrano quindi su una ricerca degli elementi fondamentali del «linguaggio cinematografico, che sta cercando di formare, se non ancora di accrescere, un vocabolario proprio» (Canudo, 1927, p. 101)⁴ anche se una scarsa attenzione, lamenta, è attribuita al montaggio, vale a dire al «ritmo creato dal gioco delle "inquadrature"», ai «rapporti tra le tonalità espressive delle immagini contemporanee di un medesimo quadro» e al colore, che non segue

² CANUDO, 1927, p. 107. Molto affine, tale riflessione, alla nozione di Ejzenštejn di «sentimento dell'azione».

³ Nel giugno 1925 Freud scrive a proposito delle possibilità d'astrazione del cinema: «Non mi sembra possibile fare delle nostre astrazioni una presentazione plastica che sia un minimo rispettabile». Citato in *TERMINE*, 1994, p. 23, a cui rimandiamo per un approfondimento del tema.

⁴ Anche per due successive citazioni.

una tavolozza ideale, ma riproduce banalmente la natura, nei primi esperimenti svolti dagli *écraniste* (così egli definisce gli autori di film) della sua epoca. Della luce, poi, viene del tutto ignorato il valore drammaturgico, quello che permetterebbe di rendere l'interiorità un elemento «fotogenico» (parola applicata per la prima volta al cinema proprio da Canudo)⁵, attraverso un'appropriata illuminazione dell'attore, il quale deve sempre essere, come dice, «luce umanizzata in simboli drammatici» (Canudo, 1927, p. 105). Gli attori, infatti, secondo Canudo, debbono essere «entità luminose» e non semplicemente «fotografate» e debbono essere ripresi in primi piani che abbiano sempre «un posto essenziale nello sviluppo dell'azione» (Canudo, 1927, p. 155). Solo così si potrà fare del cinema «qualcosa di diverso da un Teatro fotografato, da un romanzo illustrato *dal verov*»; solo in questo modo, l'attore potrà esprimere col gesto ciò che a teatro esprimerebbe a parole – ricordiamo, qui in inciso, che negli anni in cui scrive Canudo il cinema è ancora privo di sonoro. È vero, egli sostiene, che il film quanto l'opera teatrale è stato concepito in funzione della parola, ma questa assolve compiti del tutto differenti nell'uno e nell'altra. Se a teatro la parola consiste essenzialmente in un dialogo, connotato dalla precisione con cui esprime i moti interiori e più in generale l'azione e la psicologia del personaggio, nel cinema muto, al contrario, la parola deve sviluppare la propria *forza evocativa* grazie alla didascalia che propone una «visione suggerita scritta», in luogo della «visione definita plastica» offerta dalle immagini (Canudo, 1927, p. 122). Secondo Canudo, in un film, le didascalie non solo non dovrebbero mai sostituire la parola dell'attore, ma dovrebbero essere limitate quanto più possibile sia nel numero delle loro apparizioni sia nella lunghezza dei loro testi, poiché la qualità più notevole che egli attribuisce ai personaggi cinematografici è l'efficacia drammaturgica: «Non parlano, ma agiscono; *non dicono nulla, esprimono*» – come lo Charlot creato dal grande Charlie Chaplin, «autore del più completo "dizionario di gesti" che si possa pensare sullo Schermo, che può "esprimere" tutto senza "dire" niente» (Ca-

⁵ Dall'*Histoire du cinéma* (Laffont, Parigi 1947) di René Jeanne e Charles Ford in poi, è noto che il vocabolo «fotogenia» fu utilizzato sin dal 1839 per descrivere i lavori di Daguerre; se ne trova testimonianza scritta anche nel romanzo di Edmond de Goncourt *La Faustine*, pubblicato per la prima volta nel 1881.

nudo, 1927, p. 89). Proprio perché lavora in un «Dramma Visivo», ossia in uno spettacolo basato sull'immagine, l'attore cinematografico, diversamente da quello teatrale, esprime una «immagine umana» e, quando è un divo, rappresenta persino, secondo Canudo, «la sintesi di migliaia di individui fatti a sua immagine e sparsi su tutto il globo» (Canudo, 1927, p. 137) e, contemporaneamente, mostra la propria più nascosta intimità. In un film, infatti, egli vede l'attore colto, anzi sorpreso nella profondità del suo essere grazie al miracolo della prodigiosa tecnica insita nella macchina da presa. Inoltre, l'intensità della sua immedesimazione nel personaggio è maggiore di quella dell'attore teatrale perché vissuta nell'unicità di una sola prestazione, mentre l'attore teatrale è costretto a «vivere periodicamente, a ore fisse, la vita di un altro» (Canudo, 1927, p. 86).

Canudo non considera, dunque, la tecnica cinematografica come un ostacolo all'artisticità del film; anzi, la vede come l'elemento di più forte innovazione.

La più evidente delle novità che allontanano il cinema dalle altre manifestazioni dello spettacolo consiste, infatti, nella sua capacità di contrapporre, come scrive, al «reale cangiante della Scena», «l'irreale fisso dello Schermo» (Canudo, 1927, p. 84). Tale intuizione, pur espressa in una estrema e sommaria sintesi, anticipa di qualche decennio, le ampie e profonde riflessioni di Walter Benjamin sugli effetti della riproducibilità tecnica nello spettacolo. Canudo nota che se lo spettacolo tradizionale mostra al pubblico una realtà vicina, tangibile, viva e perciò mutevole o, come dice, «cangiante» e diversa quindi in ogni sua replica, il cinema, invece, poiché cattura e cristallizza la realtà, è in grado di ripresentarla quasi all'infinito sempre identica, immutabile e appunto «fissa», tanto da farla apparire, agli spettatori, lontana nel tempo e nello spazio, impalpabile o, come scrive, «irreale».

Per Canudo, dunque, la tecnica offre al cinema la possibilità di catturare la realtà nelle sue componenti sia spaziali sia temporali, di trasformarla e scoprirne i segreti. Per questo motivo considera l'ambiente, la natura, non come un elemento decorativo dello spettacolo, ma come un vero e proprio personaggio, anzi, un'entità dall'influenza misteriosa e potente sull'azione degli esseri umani, proprio come lo è il fato nel teatro.

Così il cinema diventa, secondo Canudo, evocazione appunto «ir-

reale», ossia espressione astratta, di ciò che considera come il fine ultimo di tutte le arti: «Fissare il fuggevole dell'esistenza e sintetizzarne le armonie» (Canudo, 1927, p. 98).

1.2 Václav Tille

Nello stesso periodo in cui Canudo si avvicina al cinema, e precisamente già nel 1908, anche Václav Tille (1867-1937), letterato e filosofo ceco, è tra i pochissimi accademici a intuire le potenzialità artistiche, tanto da affermare che esso, certo, «è ancora a uno stadio embrionale, ma tra le mani di veri artisti può dare origine a un genere nuovo» e può «creare vere opere d'arte» (Tille, 1908, p. 32). Tale prefigurazione, sorprendente e persino audace per il contesto storico-culturale in cui sorge, spinge Tille a superare uno dei luoghi comuni più diffusi all'epoca, secondo il quale il cinema sarebbe stato una semplice evoluzione tecnica delle ombre cinesi o della pantomima, forme di spettacolo alle quali egli riconosce sicuramente un notevole potere di fascinazione, ma che considera comunque alquanto lontane dall'arte propriamente intesa. È, questo, il primo di una serie di confronti tra gli spettacoli della tradizione e il cinema, con cui Tille intende definire le peculiarità di quest'ultimo per contrasto o differenza. È naturale, quindi, che, in un simile procedere, egli trovi un termine di riferimento privilegiato per il cinema proprio nel teatro, con cui, a suo avviso, esso condivide il fatto d'essere nello stesso tempo arte e spettacolo. Da questa forma di spettacolo, egli dice, il cinema si differenzia in quanto «non ammette la convenzione teatrale, [...] dove il quadro, la prospettiva, l'illuminazione, richiedono una correzione convenuta» delle forme rappresentative, perciò neppure ne ammette i modelli recitativi, assolutamente enfatici agli occhi di uno spettatore cinematografico abituato a «guardare la vita attraverso un'apertura rettangolare» (Tille, 1908, p. 21)⁶.

⁶ Da notare che la corrente metafora dello schermo come finestra (o buco della serratura) aperta sulla vita fa con Tille la sua prima apparizione. Non solo, ma egli anticipa Bazin, specificando che tale apertura «non s'identifica affatto con il quadro [cornice] di un'opera d'arte» (TILLE, 1908, p. 21, anche per le due citazioni precedenti che appaiono nel testo).

La drammaturgia dell'azione cinematografica, nel cercare le proprie strade lontano da quelle della tradizione, deve adeguarsi, secondo Tille, non solo alle esigenze di una maggiore naturalezza espressiva, ma anche a quelle di una sensibile riduzione dei tempi della rappresentazione. La brevità delle scene tipica del cinema impone così all'azione di farsi più «vivace», «concisa», «definita» e quindi «più facilmente intelligibile» (Tille, 1908, p. 27). Tali novità trovano nelle comiche la loro massima espressione, anzi, persino una loro esasperazione appositamente inseguita per creare effetti parossistici, enfatizzati poi dai trucchi tecnici, che appaiono simili a strumenti di «stregoneria», attraverso cui «gli incidenti e i gesti di tutti i giorni divengono veri miracoli» (Tille, 1908, p. 31).

«C'è del meraviglioso e dell'attraente – ne conclude – in queste ombre silenziose, irrequiete e vacillanti. [...] È tutta la rappresentazione delle immagini della nostra vita interiore, questa rappresentazione che l'intelligenza si sforza di captare e di trattenere, ma che, vorticando, o avvolgendosi come nebbia, evapora continuamente sulla soglia della nostra coscienza» (Tille, 1908, p. 34).

1.3 Hugo Münsterberg (1836-1916)

Se Tille, pur dimostrando uno straordinario acume, inevitabilmente si ferma per così dire appunto «sulla soglia» delle questioni poste dal nuovo spettacolo; a distanza di meno di un decennio, Hugo Münsterberg, psicologo statunitense e collaboratore del noto funzionalista William James, invece vi si addentra proprio grazie a uno studio sullo spettatore cinematografico⁷.

Egli considera il film «come spettacolo e come piacere estetico» (Münsterberg, 1916, p. 13): una definizione, questa, con cui intende saldare fortemente l'aspetto spettacolare con quello artistico, assegnando un ruolo di centralità all'appagamento dello spettatore promosso dal film. Secondo Münsterberg, tale appagamento si realizza in virtù dell'affinità tra i mezzi rappresentativi del cinema e quelli del-

⁷ Negli stessi anni in cui scrive Münsterberg, altri statunitensi si occupano di cinema. Tra questi sono da ricordare almeno Nicholas Vachel Lindsay e Victor Freeburg,

la mente. Una considerazione, questa, che egli ritiene sufficiente a invalidare le tesi di quanti, tra i suoi contemporanei, intenderebbero spiegare il grande successo di pubblico del cinema solo attraverso il potere attrattivo destato dalla meraviglia per una tecnica in grado di riprodurre la realtà, o dal vantaggio economico dello spettacolo cinematografico rispetto a quello teatrale.

Dunque, si chiede Münsterberg, quali sono «i mezzi attraverso i quali il film ci colpisce, [...] che fattori psicologici sono coinvolti?» (Münsterberg, 1916, p. 30). Nel rispondere a questa domanda, egli non solo prende in esame alcuni dei fenomeni mentali che intervengono nella visione del film – come la percezione, l'attenzione, l'immaginazione visiva e l'emozione –, ma dimostra anche quale legame essi intrattengano con alcune delle peculiarità proprie dello stesso spettacolo cinematografico.

In questo modo, prende forma una prima esplorazione non solo dei mezzi espressivi e delle forme della rappresentazione cinematografica, ma anche delle loro possibilità e capacità di presa sullo spettatore.

Così, ponendo lo spettatore al centro del proprio procedere, tale studio si orienta decisamente nella direzione della pragmatica del film⁸.

Al cinema, nota Münsterberg, «vediamo senza dubbio la profondità eppure non possiamo accertarla» (Münsterberg, 1916, pp. 38-39)⁹ tanto quanto il movimento che «sembra reale, eppure è una creazione mentale» (Münsterberg, 1916, p. 47). In altre parole, il film stimola e richiede allo spettatore una sintesi percettiva volta, da un lato, a superare la bidimensionalità propria dell'immagine per creare un'impressione di tridimensionalità o di profondità e, dall'altro, a colmare il vuoto tra fotogrammi per trasformare la loro reale staticità interna in illusione di movimento. Inutile dire che lo sforzo sviluppato, seppur inconsapevolmente, tramite i processi della visione costituisce un fattore di coinvolgimento dello spettatore nel film; un coinvolgimento, questo, che deve essere mantenuto e vivificato

⁸ Per la nozione di pragmatica del film si veda la nota 1 del capitolo dal titolo *Verso una pragmatica del film*.

⁹ «Comunque – precisa – non siamo mai illusi; siamo pienamente coscienti della profondità, eppure non la prendiamo per vera profondità».

dalla ripresa la quale, con la scelta e la focalizzazione su un unico elemento di un insieme, attraverso il primo piano, il dettaglio o il particolare, ricalca in qualche modo quel fenomeno ampiamente utilizzato nella vita quotidiana e noto alla psicologia come «attenzione selettiva». La stessa operazione di ricalco, ma rivolta ai processi di immaginazione visiva, viene messa in atto quando, ad esempio, con il montaggio e i trucchi tecnici, il film elude liberamente le barriere spaziotemporali imposte dalla realtà fisica, al pari del ricordo o della memoria, del sogno o della fantasia.

Se attraverso queste considerazioni Münsterberg riesce nel suo intento di provare la forte sinergia tra la mente e il film, attraverso quelle relative all'emozione dimostra anche che la partecipazione dello spettatore cinematografico è attiva, contrariamente alle convinzioni più correnti e corrive. Egli, infatti, insiste sul permanere del senso critico durante la visione del film e individua, inoltre, l'esistenza dei processi inconsci non solo di identificazione – che fanno assumere allo spettatore i sentimenti e i pensieri di un personaggio –, ma anche di proiezione – che attuano il percorso inverso; permettono allo spettatore di attribuire sentimenti e pensieri propri al personaggio – tanto che, dice, «ogni sfumatura emotiva della sensibilità dello spettatore può plasmare le scene del film fino a farle diventare espressioni delle sue sensazioni e dei suoi pensieri» (Münsterberg, 1916, p. 96).

Che lo spettatore sia attivo anche dinanzi al personaggio, Münsterberg lo dimostra con alcune notazioni interessanti, sia pure ancora approssimative, sull'assimilazione, anzi, la coincidenza che si realizza negli strati più profondi della mente tra l'immagine cinematografica e la realtà. «Dobbiamo stare attenti – avverte – perché la tendenza naturale sarebbe quella di insistere soprattutto sul fatto che i personaggi del film non ci stanno di fronte in carne e ossa. Il punto essenziale è invece che siamo consci della piattezza delle immagini. Se guardassimo gli attori del teatro attraverso uno specchio, riceveremmo ancora un'immagine riflessa. Non avremmo davvero gli attori nella linea diretta di visione, eppure questa immagine sarebbe equivalente agli attori stessi, dato che conterrebbe tutta la profondità della vera scena. L'immagine filmica è appunto una resa riflessa dell'attore. Il processo che porta dall'attore reale allo schermo è più complesso di una semplice immagine riflessa nello specchio, ma malgrado questa comples-

sità di trasmissione, in fondo, nel film vediamo il reale attore» (Münsterberg, 1916, p. 98).

Raggiunta una comprensione, per l'epoca, sicuramente non superficiale non solo dei meccanismi di presa sul pubblico, ma anche di funzionamento dello spettacolo cinematografico, Münsterberg muove verso notazioni di ordine prescrittivo che investono il lavoro di chi tale spettacolo costruisce: l'attore, lo sceneggiatore e il regista. Coerentemente con quanto rilevato sulla percezione del personaggio, egli sostiene la necessità di non utilizzare «tipi», ma veri attori la cui recitazione sappia creare personaggi complessi e adeguarsi alle esigenze del film in modo da «rendere l'azione e l'espressione visiva con perfetta armonia» (Münsterberg, 1916, p. 104).

La coesione dell'opera deve essere prevista già dallo sceneggiatore che «non deve solo aver talento nell'invenzione drammatica e nella sua costruzione, deve anche essere conscio del suo compito specifico, cioè deve sentire in ogni momento di lavorare per lo schermo, non per il teatro né per la letteratura» (Münsterberg, 1916, p. 106)¹⁰. Il regista, dal canto suo, deve accentuare tale impostazione dal momento che «tutti i fili dello spettacolo devono annodarsi all'interno dello spettacolo stesso» (Münsterberg, 1916, p. 104) e «trasformare l'azione in immagini» perché «il film ci mostra un conflitto significante di azioni umane in immagini animate» (Münsterberg, 1916, p. 106).

¹⁰ Anche Piero Antonio Gariazzo, nel 1919, insiste sulla novità più forte introdotta dal cinema nell'ambito dello spettacolo, ossia, lo spostamento della drammaturgia sul piano dell'immagine, della visione. Tale spostamento non si limita a differenziare i mezzi espressivi del cinema da quelli delle altre forme di rappresentazione delle vicende umane, ma segna, anzi, una diversità profonda di natura, di essenza, tra il romanzo o l'opera teatrale da un lato, e il film dall'altro. «La commedia parlata [il teatro] e il romanzo raccontano un fatto. La commedia mimica [il film] vive un fatto. Questa è la differenza». La forza espressiva del romanzo, ma anche del teatro, risiede infatti nella parola; quella del cinema, invece, risiede nell'azione sia dell'attore sia dei mezzi tecnici o mezzi espressivi, che il regista, al pari di un direttore d'orchestra, deve saper dirigere per «imprimere allo spettacolo un'anima sola, la sua» — tale parallelismo tra il lavoro del regista e quello del direttore d'orchestra verrà utilizzato più tardi anche da Ejzenštejn (GARIAZZO, 1919, pp. 29-31).

1.4 Louis Delluc

Tra i primi ad attribuire un ruolo di supremazia appunto alle immagini in movimento rispetto ad altri elementi dello spettacolo cinematografico, è Louis Delluc (1890-1924), autore di opere letterarie e in un secondo tempo anche cinematografiche¹¹, che da quando, nel 1917, dedica il suo primo scritto al cinema, diventa in breve tempo, uno degli animatori di quella corrente francese che si pone in modo eccentrico all'interno dell'avanguardia cinematografica e che viene denominata «visualismo» o «impressionismo» – movimento, questo, al quale aderiranno registi quali Jean Epstein, Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier¹².

All'esaltazione dell'immagine e del suo dinamismo sia interno – creato cioè dagli elementi in essa contenuti – sia esterno – creato dal rapporto istituito dal montaggio tra ciò che la precede e ciò che la segue –, Delluc giunge nell'intento di perseguire due distinte finalità. Da un lato, quella di rispondere all'esigenza più forte dell'epoca che, come abbiamo visto, consisteva nello svincolare il film dalle manifestazioni della cultura tradizionale (teatro e letteratura) per creare forme espressive e convenzioni rappresentative radicalmente nuove, anzi autenticamente ed esclusivamente cinematografiche. Dall'altro, quella di allontanarsi sia dal cinema di largo consumo sia da quello d'avanguardia propriamente detto, per raggiungere un pubblico quanto più eterogeneo possibile con uno spettacolo universalmente comprensibile e basato appunto unicamente sull'espressività diretta delle immagini e del loro montaggio – e da ciò appunto consegue l'opposizione di Delluc all'utilizzo del film come strumento per la registrazione di uno spettacolo teatrale o per l'illustrazione di un romanzo oppure come nuovo mezzo per effetti fotografici ed esibizioni tecnicistiche. Così, in un noto saggio del 1920, secondando una teoria

¹¹ Alcuni dei film di Louis Delluc da ricordare soprattutto come concretizzazione delle sue teorie sono: *L'américain* del 1920, *Le silence* del 1921, *Fièvre* dello stesso anno, *La femme de nulle part* del 1922 e *L'inondation* del 1923.

¹² Delluc è da molti riconosciuto come il diretto continuatore dell'opera di Camu-do, sia perché ne eredita l'entusiasmo e la fiducia per le possibilità artistiche del cinema – tanto da scrivere nel 1919: «Noi assistiamo alla nascita di un'arte straordinaria: la sola arte moderna forse» – sia perché ne prosegue l'attività promozionale con la fondazione di altri cineclub tesi a nobilitare il cinema agli occhi degli intellettuali.

che, nel rifarsi alle arti visive, potrebbe essere definita di «pura visibilità», Delluc riprende il concetto di «fotogenia» già applicato al film da Canudo e, nell'estenderlo e approfondirlo, scioglie l'alone di luoghi comuni e ambiguità sorto attorno al suo significato. Egli precisa infatti che con l'aggettivo «fotogenico» o «fotogenica», non è da intendersi la qualità attribuita alla resa dell'aspetto fisico di persone o cose poste davanti alla macchina da presa, quanto piuttosto l'espressione viva e vera del loro carattere poetico suscettibile d'essere colto e rivelato esclusivamente dalle immagini in movimento. In altre parole, la nozione di «fotogenia» esprime, in prima istanza, l'intima e totale unione di cinema e fotografia; un'unione non certo equilibrata, ma nella quale la seconda deve asservire tutte le proprie risorse tecnico-espressive al dinamismo e al ritmo che sono prerogativa del primo (alcuni, come ad esempio Jurij Tynjanov, parleranno infatti di «cinegenia»). In seconda istanza, però, tale nozione viene estesa da Delluc sino a tradursi in un'esaltazione, in una fiducia illimitata nelle possibilità della ripresa, già rintracciabile in Canudo e definita, più tardi, come «miracologismo» della macchina da presa. Secondo Delluc, il cinema, attraverso la cattura della ripresa e la successiva ricomposizione operata dal montaggio dei «molti e sorprendenti particolari vivi» del reale, svelerebbe «l'armonia profonda della nostra civiltà» (Delluc, 1920, p. 55). La convinzione di tale innata predisposizione dei mezzi cinematografici, conduce Delluc ad auspicare, con la consueta *verve* che contraddistingue i suoi scritti, una sorta di «nuovo realismo»: «Che tutto sia naturale, al cinema! Che tutto sia semplice! Lo schermo chiede, invoca, esige tutti i raffinamenti dell'idea e della tecnica, ma lo spettatore non deve sapere il prezzo di questo sforzo, non deve che guardare l'espressione e riceverla completamente nuda o sembrargli tale» (Delluc, 1920, p. 61). Il ruolo di centralità così attribuito ai mezzi tecnici del film, promuove in Delluc una ricerca delle loro caratteristiche e possibilità d'impiego drammaturgico. La luce ha il potere di creare vere e proprie trasfigurazioni di un attore, di un oggetto o anche di un ambiente, attraverso effetti di chiaroscuro, controllo ecc., e così pure la ripresa, con la scelta dell'angolazione, della prospettiva, della distanza o dell'obiettivo che può creare effetti flou, di contrasto ecc., tali da dare origine a significati e sentimenti di volta in volta profondamente diversi. Inoltre la scenografia, sia essa ambientata in un interno o in un esterno, come aveva già affermato Ca-

nudo, se opportunamente esaltata dalle possibilità di ripresa e di montaggio, può essere sfruttata drammaturgicamente per esprimere atmosfere emotive, stati interiori e pensieri dei personaggi e non ridursi a semplice sfondo come nello spettacolo tradizionale. «Il vero film drammatico – scrive infatti Delluc a tale proposito – è nato il giorno in cui qualcuno ha capito che il trasferimento dal palcoscenico allo schermo degli attori di teatro e della loro «telegrafia plastica» doveva cadere di fronte alla natura». E, precisa, «quando dico natura intendo dire «natura morta», piante o oggetti, *plein-air* o interni, dettagli fisici, tutta quella materia insomma che dà rilievo nuovo al tema drammatico» (Delluc cit. in Abel, 1984, p. 63). Così l'attore, idealmente abile e malleabile, deve dare un'incarnazione piena del «nuovo realismo». Riguardo poi quell'«ammirevole fenomeno tecnico» che è il montaggio, il film *Intolerance* di Griffith suggerisce a Delluc alcune riflessioni sull'equilibrio del film sia nelle proporzioni tra le sue diverse parti sia nei raccordi tra i suoi vari episodi. Non solo, il montaggio, quando istituisce una particolare relazione tra immagini, dà la possibilità di creare parallelismi, antitesi, paragoni e di legare insieme, in un lavoro compositivo, i vari elementi del film.

Queste riflessioni conducono Delluc a prefigurare un cinema in cui «non c'è più una vedette e dei figuranti, ci sono degli uomini, delle cose, non più un grande impasto ottenuto a un ritmo che appartiene ancora all'umanesimo, ma il presagio della cadenza che sarà propria della futura grande sinfonia visiva» (Delluc cit. in Abel, 1984, p. 62).

1.5 Léon Moussinac

A Delluc, prematuramente morto, il suo compagno di studi, letture e discussioni, Léon Moussinac (1890-1948) dedica *Naissance du cinéma*, una ideale continuazione, anzi, un vero e proprio approfondimento della riflessione appena inaugurata sul complesso rapporto che nel cinema si pone tra tecnica, arte e spettacolo.

È una riflessione, questa, che prende le mosse non tanto dall'auspicio di Delluc per una «sinfonia visiva», quanto da quello per il «poema cinematografico, dove l'immagine avrà la sua più pura e più alta esaltazione, senza dover in alcun modo ricorrere alla musica o alla letteratura» (Moussinac, 1925, p. 25). In Moussinac, dunque, appare

viva l'esigenza di svincolare il cinema non solo dal teatro e dalla letteratura, ma anche dalla musica che, sino a quel momento, era stata considerata l'arte più prossima al film. Secondo tale radicalismo, quasi con sarcasmo, egli esprime il sospetto che i tentativi, a suo dire ridicoli, di ricondurre il cinema ad altre forme artistiche, nascondano un'incapacità di comprenderne a fondo le peculiarità e le potenzialità espressive. Tali tentativi, inoltre, non solo snaturano il film, ma danno vita a forme ibride, prive di qualsiasi valore estetico. Un film inteso come «registrazione di uno spettacolo teatrale», nel tentativo di mediare le convenzioni drammaturgiche del cinema con quelle del teatro, lungi dal generarne di nuove, ne adotta supinamente altre non proprie, che appariranno agli occhi del pubblico come innesti del tutto innaturali. A tale proposito, Moussinac porta l'esempio degli effetti prodotti in un film dall'utilizzo di convenzioni prossemiche teatrali. Se, in una scena di dialogo, gli attori invece di disporsi faccia a faccia in modo da poter essere ripresi da angolazioni diverse secondo il cosiddetto campo contro-campo, si allineano, al contrario, dinanzi alla macchina da presa, quest'ultima viene idealmente spinta, per così dire, anziché *dentro* il dramma, alla sua periferia, ossia sul limite della «quarta parete» teatrale, dando come risultato la registrazione di uno spettacolo che si svolge sul palcoscenico.

Il cinema inteso come illustrazione per immagini di capolavori letterari, è poi, secondo Moussinac, altrettanto fallimentare, perché esprime unicamente l'intento di appagare l'attenzione di un pubblico sia incolto che colto per il *solo* soggetto dell'opera cinematografica, senza tener conto del fatto che invece «è assolutamente indifferente che l'opera da cui il film viene ricavato sia buona o scadente. L'essenziale è che lo scenario [la sceneggiatura] venga sviluppato e ritmato cinematograficamente onde, penetrando il suo significato emotivo, prestandogli la sua «maniera» se non il suo stile, il regista faccia un lavoro originale» (Moussinac, 1925, p. 25). È chiaro quindi che Moussinac considera la sceneggiatura come uno dei primi stadi della lavorazione cinematografica, anzi, quasi come una parte integrante del film, dato che le assegna il compito di creare non solo una prima scansione ritmica della futura opera, ma anche un suo primo stile. Egli, infatti, nel tentativo di eliminare quell'alone di letterarietà con cui molti intendevano investire non solo la sceneggiatura, ma anche il soggetto, sostiene che nonostante essi utilizzino come mezzo espres-

sivo la parola, debbono tuttavia piegarsi totalmente a quelli propri del film – come l'immagine, il movimento ecc. –, prevedendoli e anticipandoli. Sia il soggetto, che è l'esposizione dell'«idea visiva generatrice del film», sia la sceneggiatura, che ne dà uno «sviluppo praticamente realizzabile», non costituiscono affatto una nuova forma letteraria, ma sono mezzi strumentali atti a rimandare alle future immagini del film. E perciò, come tali, essi risultano utili solo se rimangono puro appannaggio non del letterato, ma del regista, il quale, nell'utilizzarli, è così costretto, sin dalla prima fase di elaborazione del film, a pensare per immagini, tanto quanto lo scultore pensa col marmo o col bronzo. Ma il pensiero che plasma visivamente già il soggetto dell'opera cinematografica nasconde in se stesso inevitabilmente una prima previsione dei mezzi tecnici che dovranno essere impiegati per dare alle immagini forma filmica. Così diventa maggiormente chiaro il motivo per cui Moussinac sostenga la secondarietà del soggetto in un'arte, come quella cinematografica, dove i mezzi tecnici costituiscono un apparato particolarmente nutrito e complesso.

Un apparato, questo, che, grazie al progresso tecnico-scientifico, può farsi via via più preciso, rapido e potente; ma che deve comunque sempre formare un tutt'uno col soggetto, anche perché «in ogni caso, l'estetica del cinema non saprebbe separare la realizzazione dalla concezione» (Moussinac, 1925, p. 124). E ciò, secondo Moussinac, va tenuto in debito conto soprattutto se il cinema vuole raggiungere una propria dignità estetica; anche nel film la tecnica, come in tutte le altre forme artistiche, deve essere totalmente dominata e asservita alle esigenze dell'autore. In caso contrario, i mezzi tecnici diventano strumenti per una semplice illustrazione o descrizione di un contenuto e si muovono nell'alveo del linguaggio cinematografico più corrente e convenzionale, invece di costituire gli elementi per una interpretazione, anzi una trasfigurazione, di quel contenuto in una forma drammaturgica originale. «Il cinema può presentare azioni e gesti ed essere perciò *descrittivo*; o al contrario «può esporre degli stati d'animo, essere cioè *poetico*. [...] Esistono così, nella composizione cinematografica, elementi che determinano il valore proprio di ciascuna immagine (la parte) e il valore del film (il tutto). Il primo di questi elementi è rappresentato dal *sentimento*, fornito, nel cinema descrittivo, dal soggetto e, nel poema cinematografico, dal tema visivo, dalla *rappresentazione* alla quale, a loro volta, concorrono la scenografia, l'illumi-

nazione e l'angolazione, in un'autentica orchestrazione di immagini e di ritmi» (Moussinac, 1925, p. 111).

Una concezione, questa, che coglie, con sorprendente lucidità, pur senza scioglierlo completamente, uno dei principali nodi problematici posti dal cinema e sviluppato di lì a poco da Ejzenštejn attraverso le nozioni di «messa in rappresentazione» e «messa in forma» (Ejzenštejn, 1945-47, pp. 231-394). L'influenza di questo e di altri cineasti specie dell'area sovietica – quali Pudovkin, Balász ecc., a cui Moussinac si avvicinò anche ideologicamente¹³ – è riscontrabile inoltre anche nell'idea di montaggio come elemento di creazione del ritmo del film. Poiché il ritmo costituisce, secondo Moussinac, un elemento ordinatore dell'esperienza umana, rappresenta per ciascuno un'esigenza fortemente radicata alla quale il regista deve andare incontro, sin dalla fase di sceneggiatura, non solo per intensificare l'effetto drammatico di alcuni momenti dell'opera, ma anche per stabilire dei rapporti matematici sia nella dinamica interna alle singole scene sia in quella esterna concretizzata in seguito appunto dal montaggio.

1.6 Jean Epstein

Nel medesimo alveo di pensiero sorto con Delluc, coltivato da Moussinac e rivolto alla scoperta delle peculiarità dello spettacolo cinematografico, si pone Jean Epstein (1887-1953), cineasta polacco naturalizzato francese, fecondo non solo nell'attività di regista, ma soprattutto in quella di teorico. Proprio dalla sinergia di queste due attività, forse ancor più intimamente legate tra loro che non in Delluc, si concretizza per Epstein un'idea che supera quella del «poema cinematografico» espressa da Moussinac e si traduce nella parola «calligramma», mutuata dal titolo di una raccolta di poesie di Apollinaire. Tale espressione, depositaria di una molteplicità di significati, è però intesa da Epstein non tanto come «carne figurato» o sorta di caleidoscopio del reale in cui le tecniche cubiste di sovrapposizione e simultaneità si coniugano alle immagini in libertà del surrealismo; quanto piuttosto come *ideogramma lirico* in cui il senso si fonde e si compe-

¹³ Nel 1929 Moussinac si farà promotore del primo congresso internazionale dei cineasti.

netra nella forma attraverso la quale viene espresso e alla quale in qualche modo si consegna. Il film è per Epstein un « calligramma » in quanto consiste di immagini intese non come forma generica, ma come forma fortemente radicata nel reale e configurata quindi come fedele e precisa rappresentazione fisica e spirituale di una determinata e ben identificabile porzione spazio-temporale della realtà.

Il realismo sostenuto da Epstein, proprio perché assegna al cinema la capacità di cogliere anche gli aspetti spirituali della realtà, è però per così dire magico, meraviglioso o mistico e ben lontano in ogni caso da quel « miracolismo della macchina da presa », tanto diffuso all'epoca e spesso tradotto in un eccesso di fiducia nel mezzo tecnico. Proprio la convinzione che il cinema possieda una grande forza epifanica e che sia il solo mezzo espressivo universalmente comprensibile e naturalmente predisposto, perciò, a rivolgersi a un pubblico estremamente vasto e non d'élite, conduce Epstein a far sua l'idea, promossa da Delluc e dall'intera corrente del « visualismo », di creare uno « spettacolo universale ».

Gli stessi mezzi tecnico-espressivi propri del cinema gli appaiono, infatti, come strumenti rivelatori dell'infinitamente piccolo o grande e dell'infinitamente lento o veloce che si manifestano tanto nella natura – elemento centrale della drammaturgia filmica più ancora che in Canudo – quanto nell'uomo. « Solo il cinema – sostiene infatti Epstein – può godere con sufficiente libertà di una molteplicità di prospettive a quattro dimensioni spazio-temporali » (Epstein, 1965). Il *ralenti* e l'*accelerato*, il primo piano e il campo lungo debbono amplificare il valore drammaturgico dei diversi elementi posti dinanzi alla macchina da presa in funzione delle esigenze della scena e dell'intero film. Più in particolare, il primo piano deve drammatizzare l'oggetto, al punto da attribuirgli i sentimenti e i pensieri del personaggio: « Un primo piano di una rivoltella non è più una rivoltella, è il personaggio rivoltella, cioè a dire il desiderio o il rimorso del delitto, del fallimento, del suicidio ». Il primo piano di un uomo, invece, rappresenta, secondo Epstein, il segno di un'estensione e di un potenziamento delle possibilità rappresentative e drammaturgiche del cinema, in quanto inaugura una « microscopia del movimento esteriore » – nozione simile a quelle di « micromimica » e « microdrammatica » formulate da Balász –, alla quale corrisponde un notevole approfondimento delle capacità introspettive del film e una conseguente inten-

sificazione degli effetti emotivi dello spettatore, così che la drammaturgia del film può definirsi una « drammaturgia della vicinanza ».

In questo modo, diventa chiaro, per Epstein, il ruolo di centralità che assumono i mezzi tecnici nello spettacolo cinematografico: « La facoltà essenziale del mezzo cinematografico è la sua possibilità di rendere mobile e spostare lo spettacolo, con la stessa facilità nello spazio e nel tempo, in modo da situare l'azione a una distanza e con una durata drammatica che siano esattamente le migliori per ottenere l'effetto drammatico » (Epstein, 1965). Per questo motivo, il cinema non può far proprie le convenzioni drammaturgiche teatrali, basate sulla costanza dei valori spazio-temporali, ma deve invece inventarne di nuove, in grado di tenere conto del realismo insito nell'estetica dello spettacolo cinematografico. La messa in inquadratura, ad esempio, che, per ottenere effetti drammatici sposta l'attenzione su alcuni particolari della scena, deve essere realizzata in modo da considerare come tale frammentazione inneschi nello spettatore un lavoro di ricostruzione dello spazio dell'azione basato su principi di coerenza e verosimiglianza.

Tali principi sorgono non in virtù delle regole utilizzate nella vita quotidiana, ma di quelle nate e promosse unicamente dal film, dove sussiste una geometria autonoma per ogni inquadratura e basata su un proprio sistema di relazioni e una propria unità di misura, tali da determinare complessivamente uno spazio discontinuo eppure omogeneo. Se il frazionamento visivo disconosce queste regole, rende impossibile la localizzazione dell'evento drammaturgico e crea come effetto nello spettatore un allontanamento dal film non solo cognitivo, ma anche emotivo. Lo stesso principio vale per la dimensione temporale costruita nel film secondo un sistema diverso e autonomo nelle sue manifestazioni e nelle sue leggi rispetto a quello reale. La continuità e l'uniformità dello scorrere del tempo che contraddistingue l'esperienza della realtà, vengono infatti totalmente disattese e anzi frantumate dal film, il quale può attribuire significati e sentimenti differenti a uno stesso evento, utilizzando in senso drammaturgico le possibilità offerte dalla ripresa e soprattutto dal montaggio, con la manipolazione e la variazione a piacere dei tempi e dei ritmi del film. L'inedita libertà spazio-temporale, di cui gode il film ha implicazioni tali sul piano drammaturgico non solo da promuovere sperimentazioni e ricerche a tutto campo, ma da stravolgere completamente le

convenzioni dello spettacolo tradizionale basate sulla costanza dei parametri spazio-temporali – l'azione teatrale, ricorda infatti Epstein, si svolge sempre alla stessa distanza e alla stessa velocità, dato che il rallentamento della scena è realizzabile, egli sostiene, solo a prezzo della noia dello spettatore; mentre l'accelerazione è ottenuta unicamente in virtù degli intervalli.

Le esplorazioni delle avanguardie

2.1 Futurismo

Nel 1916, l'anno in cui Münsterberg applica per la prima volta la psicologia allo studio del film, esce il *Manifesto della Cinematografia Futurista*. Si tratta di una coincidenza che sicuramente indica l'intensificarsi dell'interesse per il cinema da parte del mondo della cultura. Un interesse però, questo, non ancora del tutto privo di diffidenze e riserve. Il *Manifesto della Cinematografia Futurista* giunge infatti sette anni dopo il *Manifesto del Futurismo* e ben più tardi anche rispetto ai manifesti della pittura, della letteratura e dell'architettura, quasi a voler confermare il sospetto che il cinema non sia del tutto degno d'essere considerato arte. A tale ritardo, infatti, si aggiunge quello nei confronti dei primi film futuristi, realizzati tra il 1910 e il 1912 e non a caso intesi come meri tentativi per saggiare le possibilità cine-pittoriche astratte del cinema da parte di due artisti come Bruno e Arnaldo Ginanni Corradini, che dipingono i fotogrammi di cortometraggi secondo uno sviluppo cromatico e formale ispirato a brani musicali o poetici. A queste prime sperimentazioni, che investono il cinema solo in quanto nuovo strumento per realizzare l'antico sogno di un'arte figurativa cinetica (inseguito per secoli e culminato per certi versi nel 1911 con il *Prometeo* di Skrjabin), seguiranno alcuni film futuristi a soggetto in cui lo sforzo antinaturalistico e innovativo, evidente nella recitazione, nell'uso dei trucchi e nel ritmo sincopato dell'insieme, verrà tuttavia vanificato dall'utilizzo di convenzioni di messa in scena tipicamente teatrali. Così, la frizione temporale tra teoria e prassi, ossia tra il Manifesto e la produzione filmica futurista, rivelerà le proprie ragioni più profonde allorché il *Manifesto della Cinematografia Futurista* dimostrerà di non giungere affatto come il riconoscimento

ufficiale dell'esperienza pratica del movimento (per altro già definitivamente conclusa), ma come dichiarazione programmatica a sé stante quasi del tutto in contraddizione con la prima¹. Nel Manifesto, infatti, si dichiara che il cinema futurista sarà certo ascrivibile alla categoria dello spettacolo e che quindi i film futuristi costituiranno «spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi» (Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti, 1916), ma ciò, nel totale rifiuto di quelle opere cinematografiche che tanto si rifanno al teatro o alla letteratura, o in parole futuriste, a «drammi, drammoni e drammetti passatistissimi».

La drammatizzazione, che è nucleo centrale del concetto di spettacolo, rappresenta una costante del Manifesto, dove infatti si afferma che i film futuristi dovranno proporre «drammi di sproporzioni cinematografate», «drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati», «drammi d'oggetti cinematografati» e «drammi ortografici, drammi tipografici, drammi geometrici». Appaiono però ancora alquanto vaghe le indicazioni relative al modo in cui tale drammatizzazione dovrà essere realizzata in termini propriamente cinematografici. Nel Manifesto, infatti, si afferma genericamente che verranno utilizzati «l'universo come vocabolario», l'analogia come strumento per drammatizzare le parole e i sentimenti dei personaggi e la personificazione degli oggetti come elemento di drammatizzazione². Pare, in altre parole, che sia ancora prematura una precisa definizione di quelle peculiarità che, secondo il Futurismo, possono caratterizzare la drammaturgia del film. Una conseguenza di ciò appare evidente dalla contraddizione creata nel Manifesto tra l'affermazione forte dell'autonomia del cinema rispetto alle altre arti, da un lato, e la sua definizione come semplice «teatro senza parole» dall'altro; for-

¹ Sia il film oggi perduto *Vita futurista* di Arnaldo Ginna sia quello invece tuttora conservato *Traité* di Anton Giulio Bragaglia risalgono sì allo stesso anno della pubblicazione del *Manifesto della Cinematografia Futurista* (1916), ma vengono realizzati prima di esso e, anzi, ne condizionano persino parzialmente il testo.

² A proposito del valore drammaturgico dell'analogia, nel paragrafo del Manifesto intitolato *Analogie cinematografiche* si afferma: «Coloriremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi»; a proposito invece del ruolo drammaturgico degli oggetti il paragrafo dal titolo *Drammi d'oggetti cinematografati* riporta: «Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionizzati, civilizzati, danzanti».

ma di spettacolo dunque, questa, a cui imporre, come affermano i futuristi, le medesime innovazioni utilizzate per rinnovare il teatro di prosa.

2.2 Nuovi valori drammaturgici

Con la dichiarazione programmatica futurista – diversamente da ciò che accadde con i pochissimi film futuristi, che ebbero invece scarsissima risonanza – si inaugura uno dei momenti più importanti della riflessione sullo spettacolo cinematografico. Si tratta di una riflessione che si sviluppa in seno ai movimenti dell'avanguardia cinematografica, sorti in Europa tra le due Guerre Mondiali, e nei quali la fusione tra teoria e prassi conduce la ricerca tanto in profondità da sconvolgere le convenzioni e i modelli drammaturgici sino ad allora codificati e da segnare a lungo alcuni dei capisaldi del pensiero sul cinema. A ben vedere, però, i risultati di questa speculazione vanno inseriti nella prospettiva più ampia del lavoro sullo spettacolo *tout-court* che si svolge anche a opera delle avanguardie teatrali e che per molti versi viene anticipato nel 1896 da Alfred Jarry con la messa in scena dello sconvolgente *Ubu Roi*. La coincidenza di date tra quest'ultimo e i primi spettacoli Lumière sembra segnare l'avvio dell'interscambio di sperimentazioni e conquiste tese a dar vita allo *spettacolo contemporaneo* che caratterizzeranno le ricerche teatrali e cinematografiche dei primi anni del Novecento e che trovano nel lavoro dell'avanguardia artistica una delle loro massime intensificazioni.

La comunanza di intenti, seppur nella diversità delle motivazioni e degli sviluppi storici, si manifesta nell'avanguardia cinematografica e teatrale tanto nel condiviso tentativo di affrancamento da forme di spettacolo di stampo ottocentesco, improntate al naturalismo e fondate su una drammaturgia affidata in gran parte alla parola, quanto nell'avvicinamento o meglio nella nobilitazione di forme di spettacolo fino ad allora considerate « degeneri » o « degradate » come il circo, il *variété*, il *music-ball* ecc. fondate su valori estetici e drammaturgici diversi. Lo studio di questi tipi di spettacolo svela alle avanguardie il radicale mutamento dei parametri della drammaturgia contemporanea la quale, poiché si svincola dalla parola letteraria, dunque da una narrazione e persino da un personaggio, è in grado di sostituire il

proprio centro fondante, ossia il concetto di «azione» inteso come atto o comportamento, con quello di «movimento» (non a caso è questa parola che ricorre con particolare insistenza negli scritti teorici delle avanguardie) ed è anche in grado di dare inedita sistemazione e rinnovata dignità alle idee di «attrazione» e di «intrattenimento» da sempre profondamente radicate nella nozione stessa di spettacolo e nel suo stesso statuto, che prevede un coinvolgimento forte e sempre rinnovato dello spettatore – e in questo senso, il lavoro delle avanguardie si configura anche come ricerca di strade alternative a quelle intraprese dalle grandi case di produzione cinematografica dell'epoca (ad esempio, la Film d'Art francese) per andare incontro al pubblico (Richter, 1930, p. 88)³.

L'indagine svolta dalle avanguardie sul movimento riserva però, in ambito cinematografico, novità tali da permettere di svincolare definitivamente il film non solo dallo spettacolo teatrale fondato appunto sull'«azione», ma anche da quegli spettacoli come la danza, il mimo, il circo ecc. fondati invece sul «movimento». Infatti, il cinema si differenzia anche da questi ultimi perché lega inscindibilmente il movimento all'apparato tecnico, dando così vita a una forma di drammaturgia nuova perché introduce e ingloba nella sua struttura più profonda la tecnologia.

In primo luogo, la tecnologia cinematografica interviene a spezzare lo svolgimento e la continuità dell'«azione» (principalmente svolta dall'attore) in una serie di frammenti di «movimento», il quale vie-

³ Ciò accade anche in movimenti per così dire elitari come quello del cinema «puro» o «assoluto», che se pur svolge i propri studi in una sorta di torre eburnea, non a caso però si impegna nella ricerca di forme di espressività universalmente comprensibili. Non mancano tuttavia fenomeni contrari come il tentativo di dare nuova dignità culturale allo spettacolo cinematografico, istituendo i cine-club o allontanandolo, come rileva Moussinac, da quelli del *music-hall*. Estremamente chiarificatrici del rapporto tra avanguardia e cultura di massa sono le parole proprio di un esponente del cinema «puro» come Hans Richter: «Persino laddove si mira ad un effetto di massa lo stile non deve necessariamente essere popolare e tantomeno adattato ad altre esigenze. Il punto centrale sarà sempre quello di costruire i film usando solamente i mezzi strettamente cinematografici. È solo nel momento in cui concepiamo davvero il cinema esclusivamente a partire dallo specifico filmico che possiamo farlo diventare, alla fine, un linguaggio universale capace di veicolare qualsiasi pensiero o sentimento. Per raggiungere questo obiettivo, il lavoro svolto dall'avanguardia, così com'era e così com'è, è di estrema necessità» (RICHTER, 1930, p. 88).

ne così scomposto, nelle sue componenti spazio-temporali, dal mezzo tecnico: ad esempio il montaggio, il *ralenti* e il primo piano – quest'ultimo, in particolare, drammatizza persino i micro-movimenti dati dalla recitazione del volto o di altre parti del corpo.

In secondo luogo, la tecnologia compie un'operazione analoga sul reale, sugli oggetti e sugli elementi dell'ambiente naturale, tutti allo stesso modo assunti come promotori di movimento e dunque drammatizzati o addirittura personificati – in questo senso non solo vengono confermate le intuizioni di Canudo, Epstein e altri sull'inedito ruolo che il cinema assegna alla natura nell'ambito dello spettacolo, ma si apre la strada, come vedremo, alla drammatizzazione del movimento di elementi naturali come quella promossa da Germaine Dulac (ad esempio, il movimento di crescita di una pianta) e alla personificazione di frammenti di realtà od oggetti inerti operata dal dadaismo.

In altre parole, attraverso il lavoro dell'avanguardia cinematografica, teso ad acquisire piena consapevolezza dell'apparato tecnico-espressivo, si attua per così dire un salto della drammaturgia dalla dimensione «macro» dell'azione alla dimensione «micro» del movimento indagato in ogni suo aspetto.

In questo alveo di ricerca vanno dunque collocati anche gli studi che l'avanguardia dedica al movimento di elementi quali forme geometriche, linee, colori, luci ecc. che divengono protagonisti di inedite composizioni astratte il cui dinamismo è teso a creare effetti spettacolari, come ad esempio nei lavori di Richter, Eggeling, Fischinger ecc., di cui parleremo più avanti. Finché luce, colore e forme vengono studiate, come vedremo, da Ruttmann e altri, anche nelle «immagini in movimento» del reale, quali elementi essenziali della composizione dinamica che caratterizza la drammaturgia del film documentaristico o a soggetto.

In terzo luogo, la tecnologia cinematografica viene essa stessa studiata dall'avanguardia come promotrice di movimento. Il movimento dato dalla macchina da presa e dal montaggio e persino quell'illusione di movimento dovuta all'effetto stroboscopico o *pbi* che sta alla base del fenomeno cinematografico, vengono studiati nelle loro potenzialità espressive e drammaturgiche attraverso sperimentazioni a tutto campo spesso volte a mettere a nudo la tecnologia del film, sino a quel momento nascosta sotto l'illusione di movimento, di conti-

nuità e di realismo del film – basti pensare all'uso della sovrapposizione e della doppia esposizione fatto dalle avanguardie.

Appare perciò emblematica della ricerca svolta dall'avanguardia sull'essenza dello spettacolo cinematografico la frase di Clair: «Se esiste un'estetica del cinema, la si può riassumere in una parola sola: "movimento"».

Si può quindi affermare che l'avanguardia intraprenda una vera e propria esplorazione tanto teorica quanto pratica della drammaturgia su cui si fonda lo spettacolo cinematografico i cui risultati appariranno utili anche per la composizione e la messa in forma dei film a soggetto.

2.3 Cinema assoluto

È un'esplorazione, questa, che sorprendentemente viene promossa in prima istanza da pittori (tra i promotori, quelli futuristi) i quali si accostano al cinema per sperimentarne le potenzialità dinamico-figurative, spesso nel rifiuto di ciò che poteva anche lontanamente richiamare la parola, come la sceneggiatura o, pittoricamente parlando, il soggetto, insomma di quegli elementi assolutamente centrali nella tradizione cinematografica di derivazione letteraria, voluta all'epoca dalle grandi case di produzione per assicurarsi una facile presa su un pubblico più o meno colto.

Così, dopo le prime ricerche futuriste e quelle d'ispirazione cubista di Survage, tese in particolare a creare un ritmo colorato, altre ne seguirono da parte di pittori che, come Viking Eggeling e Hans Richter, erano molto vicini al dadaismo o da altri invece propriamente dadaisti come Fernand Léger, Marcel Duchamp e Man Ray o da altri ancora che non aderivano ad alcun particolare movimento come Walter Ruttmann. È bene comunque mettere in evidenza che una classificazione troppo rigida tra i movimenti dell'avanguardia cinematografica risulta alquanto insoddisfacente, date le continue influenze reciproche con le avanguardie degli altri ambiti artistici, come ad esempio il cubismo, il costruttivismo, il razionalismo del Bauhaus⁴.

⁴ Un interscambio di influenze si instaurerà anche tra il cinema delle avanguardie e quello di largo consumo come ben venne sottolineato in una famosa «lettera aperta all'industria» da László Moholy-Nagy, esponente del Bauhaus, che diede im-

È proprio a partire dalle opere di Eggeling e Richter che, nella Germania del 1921, venne coniato il termine «cinema assoluto» al quale seguì un fiorire di altri aggettivi quali «puro», «astratto», «integrale» che presto identificarono, più in generale, le speculazioni sia teoriche sia pratiche dei diversi movimenti dell'avanguardia. Sono, questi, termini che si legano inizialmente alla qualità e all'indirizzo della ricerca che inseguiva l'idea di un linguaggio sintetico universale, privilegiando al massimo gli elementi visivi (come dimostrano le parole di Richter: «La folla si riversa nelle sale cinematografiche poiché quivi è appagato uno dei suoi più comuni e primitivi bisogni, quello di vedere. Il film può essere di qualsiasi genere, ma se esso non corrisponde appieno a questo requisito non vale niente», Richter, 1964, p. 96) e quelli dinamico-ritmici, considerati come «base stessa della poesia del film» (Richter, 1964, p. 96).

Se lo studio di Eggeling e Richter è teso prevalentemente a dinamizzare la pittura astratta applicando come regole di composizione interna quelle musicali per la creazione di uno spettacolo di musica visiva il cui «processo consiste in sviluppi drammatici ed evoluzioni nella sfera dell'arte pura» (Eggeling, 1921, p. 250), le ricerche di Ruttmann, pur intraprese forse con minor rigore metodologico, spostano l'attenzione dapprima sugli effetti spettacolari della composizione dinamica astratta e sul ritmo esterno creato dalla combinazio-

portanti contributi teorici e pratici al cinema attraverso un profondo studio delle componenti formali del film, considerate in un'ampia prospettiva teorica di «nuova visualità», comprendente le molteplici tecniche della pittura, della fotografia e del cinema stesso. In particolare, le sue ricerche, come emerge dai suoi numerosi scritti, erano tese all'esplorazione dei rapporti tra arte e nuove tecnologie per giungere alla creazione di una «nuova arte della luce». Il cinema, in questo quadro speculativo, è inteso come mezzo di ampliamento e potenziamento delle facoltà visive e acustiche dell'uomo per una nuova concezione della realtà fenomenica. Esso, in rapporto alle arti visive statiche, impone (come dirà più tardi anche Benjamin a proposito dello *schöck* prodotto dal cinema) una nuova condizione percettiva, emotiva e cognitiva nello spettatore: «L'impulso del tempo che si rinnova e la sua articolazione in continua espansione creano uno stato attivo sempre crescente nell'osservatore – invece di *meditare* su un'immagine statica e immergersi in essa, diventando così e solo così attivo – è quasi costretto a raddoppiare immediatamente i suoi sforzi per controllare e al tempo stesso partecipare agli avvenimenti» (MOHOLY-NAGY, 1983, p. 115). Inoltre, ricordiamo che a Moholy-Nagy, si devono, tra l'altro, anche importanti sperimentazioni nel campo del suono sintetico prodotto attraverso la fotocellula elettrica.

ne cinetica delle forme; e, in seguito, si concentrano sulla possibilità di creare una sorta di musica ottica attraverso il montaggio di immagini della realtà in film sia documentaristici sia a soggetto. L'eccentricità della posizione di Ruttmann rispetto ai diversi movimenti di avanguardia appare evidente anche nelle sue numerose dichiarazioni, ora favorevoli nell'assegnare il primato drammaturgico alla visività («Il contenuto di ogni spettacolo cinematografico ci viene trasmesso attraverso l'occhio ed è per questo che esso può trasformarsi in esperienza artistica solo se concepito a livello *ottico*» [Ruttmann, 1917, p. 260]), ora in aperta polemica con ciò che definisce come la moda del cinema «assoluto», il quale, secondo il suo parere, perde il contatto con il pubblico, vero e proprio centro forte attorno a cui ruota sempre lo spettacolo; e, ciò perché «vuole essere semplicemente arte a priori. [...] E finisce con lo scivolare nei ripostigli de *l'art pour l'art*, da cui proprio il cinema ci ha salvati» (Ruttmann, 1928, p. 272).

La ricerca per la creazione di effetti di una nuova spettacolarità cinematografica viene approfondita in Germania e ampliata più tardi in America (anche in collaborazione con la Walt Disney per la creazione del film *Fantasia*) da Oskar Fischinger che fa interagire musica ed elementi formali eterogenei in composizioni drammaturgiche complesse e di grande impatto sullo spettatore.

2.4 Dadaismo

È forse però soprattutto con il dadaismo, movimento animato da Tristan Tzara, che la ricerca dell'avanguardia nell'ambito dello spettacolo cinematografico si fa più intensa, profonda e determinante. In Léger (pittore di formazione cubista) e Duchamp, ad esempio, si affaccia la necessità di sostituire il soggetto del film e il personaggio con una drammatizzazione degli oggetti e del loro dinamismo plastico, esaltato e valorizzato dalle possibilità tecnico-espressive propriamente cinematografiche. L'oggetto assume allora un ruolo inedito, subisce per così dire una «personificazione» e diviene perciò vero e proprio protagonista dell'azione drammaturgica. In questo modo, si instaura una nuova dialettica con il reale e con la sua materialità, intesa come dominante dell'epoca moderna e rispecchiata attraverso «balletti meccanici».

ci»⁵, nei quali si accostano, anzi si scontrano violentemente, ad esempio, primissimi piani di oggetti e di volti oppure figure astratte, in un contrasto e in un'equiparazione, anzi per così dire in uno scambio dei ruoli, che sicuramente escono dalla dimensione del puro gioco formale per entrare in quella propriamente drammaturgica.

In Man Ray, invece, la tecnica della collazione di immagini cinematografiche, fotografiche e rayografiche⁶, realizzata al di fuori di ogni struttura formale o contenutistica, rappresenta non solo un gusto tutto dadaista per la provocazione, per il *non sense*, per la «non-arte», ma soprattutto la volontà forte di sottrarre il film all'ambito artistico, a dispetto degli sforzi per una nuova estetica cinematografica che proprio le avanguardie fino a quel momento avevano tentato di realizzare tanto nella prassi quanto nella teoria.

La forza d'urto delle provocazioni dadaiste, sia verso le convenzioni drammaturgiche del cinema corrente sia, più in generale, nei confronti della nozione di spettacolo, conosce uno dei suoi momenti più alti con l'opera cinematografica *Entr'acte*, realizzata nel 1924 da René Clair su una bozza di scenario di Francis Picabia, e considerata da molti, a torto o a ragione, come una sorta di dichiarazione programmatica dell'intero dadaismo o se non altro dell'avanguardia parigina. Come rivela il titolo stesso, *Entr'acte*, il film venne concepito come intermezzo cinematografico inserito all'interno di uno spettacolo di balletto creato da Picabia su musiche di Erik Satie; un contesto spettacolare, questo, nel quale esso trova la sua più vera giustificazione estetica di «spettacolo nello spettacolo» (e non, ovviamente, nell'accezione pirandelliana dell'espressione).

La ripresa di modelli come l'episodio e il gag che caratterizzano la dimensione propriamente di *entertainment*, ossia del divertimento e della spettacolarizzazione puri del film e in cui appare una rappresentazione di situazioni diverse e indipendenti tra loro, ossia slegate da qualsiasi logica – tanto da rendere l'azione dei personaggi totalmente incomprensibile secondo gli schemi convenzionali –, trova come suoi

⁵ Il riferimento è al film *Ballet mécanique*, realizzato tra il 1923 e il 1924 da Léger in collaborazione con Dudley e che Man Ray tentò invano di attribuirsi.

⁶ Il «rayograph» scoperto da Man Ray intorno al 1921, cioè la fotografia senza macchina fotografica, riprende in maniera del tutto originale un procedimento tecnico già noto, ma fino ad allora scarsamente utilizzato.

elementi di forza il *non sense* e l'assoluta irrazionalità considerata come espressione dell'inconscio e assunta nella sua più profonda matrice freudiana. Perciò l'irrazionalismo mentre si pone come cifra caratterizzante solo dell'aspetto contenutistico del film, dal punto di vista formale, invece – fuori dal totale rifiuto tipicamente dadaista della ricerca tecnico-espressiva operata tanto dalla tradizione artistica quanto dalla sperimentazione delle avanguardie –, manifesta una lucida e sottile logica sotterranea che opera come partitura di una complessa struttura drammaturgica dal ritmo rigorosamente definito. Infatti, il ritmo, come emerge da alcune dichiarazioni di Clair di poco successive alla realizzazione dell'opera, rappresenta un fondamentale elemento di coesione drammaturgica soprattutto in film dalla provocatoria irrazionalità, la quale può risultare persino rafforzata da un incalzare serrato:

Il pensiero rivalessa in celerità con la sfilata delle immagini. Tuttavia esso ritarda e, vinto, subisce la sorpresa; si abbandona. È in questo momento che può nascere il ritmo. [...] Ma questa successione d'immagini, alla quale non si ricollega assolutamente alcun senso e tantomeno i vecchi fili del pensiero; [...] questa meravigliosa barbarie m'incanta (Clair, 1927, p. 128).

2.5 Surrealismo

È evidente quanto grande sia l'influenza delle teorie freudiane tanto nella concezione dadaista dell'arte e della realtà umana quanto nella conoscenza dei meccanismi di funzionamento e di presa dello spettacolo cinematografico sullo spettatore. È l'introduzione di un profondo rivolgimento destinato a segnare per sempre l'estetica e la drammaturgia dello spettacolo cinematografico, attraverso un recupero del valore del pensiero irrazionale che il surrealismo trasformerà poi in un'esaltazione dell'«illogico». Si tratta di una tendenza già ampiamente rintracciabile nel *Primo Manifesto del Surrealismo*, firmato da André Breton nel 1924, che non riguarda specificamente il cinema⁷ e prospetta solo in maniera indiretta un suo utilizzo, dal momento che

⁷ I film rigorosamente surrealisti non saranno molti e costituiranno solo una delle tante manifestazioni artistiche di un movimento che contribuì alla riflessione sul cinema anche attraverso scenari, scritti di vario genere, dibattiti e animate battaglie.

lo indica come veicolo privilegiato per investigare il surreale. Il cinema verrà infatti utilizzato dal surrealismo quale strumento ideale per fondere inscindibilmente in un'unica rappresentazione da un lato, l'espressione di esperienze del profondo come l'onirismo, l'automatismo psichico, il sogno e, dall'altro, quella di atti gratuiti, ripugnanti persino respingenti, intesi quali prodotti delle forze impulsive radicate nell'istinto. Tale fusione, accompagnata allo sprezzo per la ricerca formale e al rifiuto della speculazione estetica convenzionale, verrà utilizzata nella sua dirompente provocatorietà contro il gusto e, più in generale, la cultura borghesi, costituendo, tra l'altro, il pretesto per le interdizioni pluridecennali da parte della censura di film surrealisti come ad esempio *L'âge d'or* di Luis Buñuel⁸. Ma la forza d'urto del surrealismo, forse, non risiede tanto nelle immagini e nel loro contenuto, quanto nel loro innovativo utilizzo.

La vera carica eversiva è quella che permette, tramite il surrealismo, di compiere il salto al di là della superficie dell'ovvio per scoprire e portare alla luce la natura più profonda dell'immagine cinematografica. L'immagine cinematografica è infatti spregiudicatamente sfruttata dal surrealismo per il suo intrinseco valore spettacolare e drammaturgico, per la forza insita nel suo darsi come puro accadere di evento o di azione autonomamente pregnanti e che non necessitano di alcun legame esterno. In altre parole, ogni immagine surrealista si dà nella propria autonoma esistenza, come spettacolo – se si vuole sbalorditivo – di quel surreale che ogni porzione di realtà contiene – «il fatto è che per il surrealismo, il fine estetico è inseparabile dall'efficacia meccanica dell'immagine sul nostro spirito» (Bazin, 1958, p. 10), scriverà più tardi André Bazin che del surrealismo fu uno degli estimatori. Così, mentre la resa spettacolare e drammaturgica nel film dadaista era affidata all'arbitrarietà dell'accostamento di rappresentazioni di varia natura che si consumavano semplicemente dinanzi allo spettatore (ad esempio, scene di pugilato, partite a scacchi, palloncini gonfiati, persone sdraiate ecc.), nel film surrealista, invece, es-

⁸ Ricordiamo che, nel 1930, in seguito alla censura del film realizzato da Buñuel in collaborazione con Salvador Dalí, venne appositamente stilato da Alexandre Aragon, Beeton, Char, Crevel, Dalí, Eluard, Peret, Sadeul, Thirion, Tzara, Unik e Valentin, un *Manifesto a proposito de L'âge d'or* che oltre a costituire una difesa del film, rappresenta anche una dichiarazione di poetica del movimento surrealista.

sa deriva dalla singola immagine o dalla singola scena, utilizzata e considerata quale spettacolo, quale atto o azione che esplicitamente dichiara la propria intenzione di colpire o investire lo spettatore.

In questo senso, valga più di altre per l'intenzione spettacolare che vi si coglie, la notissima scena dove l'esecuzione del taglio di un occhio, non appare semplicemente come evento che si consuma davanti allo spettatore, ma viene rappresentata come azione che intenzionalmente e appositamente si compie per lo spettatore a cui viene ostentatamente mostrata, offerta, appunto quale spettacolo. Il complesso del film surrealista sarà quindi costituito dal semplice accostamento di «immagini-spettacolo» o «scene-spettacolo» utilizzate come parti autonome ma equivalenti di una sorta di serie. Tali saranno, ad esempio, la mano mozza e la spiaggia deserta di *Un chien andalou*, le carogne di animali e un interno borghese, un uomo che cammina con una pietra sul capo e le strade di Parigi di *L'âge d'or*. Si comprende così come la ricerca formale surrealista fosse diretta al nucleo centrale e costitutivo dell'immagine cinematografica, in quanto appunto immagine-spettacolo, e non tanto ai più usuali aspetti tecnico-linguistici costitutivi del film.

2.6 Cinematografia integrale

Questo fu il motivo per cui un film dall'attenta e complessa composizione visiva, come *La coquille et le clergymen*, realizzato dalla regista Germaine Dulac su uno scenario di Antonin Artaud e sorto idealmente come prodotto surrealista, venne dai surrealisti fortemente criticato. In effetti, il lavoro di Germaine Dulac, svolto sia nella pratica artistica sia soprattutto nella teoria, si ricollega o, per meglio dire, prosegue quello inaugurato da Richter, Eggeling e Fischinger (fondatori, come dice, della «scuola del movimento puro-extra-visuale che si oppone alla scuola aneddotica» Dulac, 1928, p. 74), per unirsi poi a quello della corrente avanguardistica dell'impressionismo. Germaine Dulac, infatti, nei suoi numerosi scritti sul cinema, attribuisce il primato dell'espressività al movimento puro, provocato da linee e forme che insieme possono essere composte in una sinfonia visiva. È ciò che appunto indica come «cinematografia integrale», perché intende dare espressione di quei «dettagli sensibili che debbono rap-

presentare l'azione, farla entrare nel dominio visuale» (Dulac, 1928, p. 63); e perciò organizzata in una forma nella quale l'immagine viene utilizzata alla stregua di un elemento musicale per produrre una sensazione o un'emozione che definisce come «visiva fisica embrionale» (Dulac, 1927, pp. 101-107).

Germaine Dulac, infatti, lamenta una errata concezione del movimento, sfruttato sino a quel momento nel cinema unicamente come strumento per animare una situazione scaturita da complicate trame narrative e colta fotograficamente. In opere cinematografiche di questo tipo, afferma, il cinema viene ridotto a «specchio della cattiva letteratura» e il movimento a «movimento narrativo fittizio», dal momento che emerge come preoccupazione principale di ogni film il «racconto di una storia, l'idea di un'azione drammatica ritenuta indispensabile e imperniata sugli attori». Non a caso, la risposta alla domanda «Perché il cinema aneddotico ci dà così raramente lo spettacolo?» (Dulac, 1928, p. 76) per lei risiede nella considerazione che generalmente la comprensione del concetto di spettacolo cinematografico è superficiale e che ciò causa un cattivo utilizzo del suo centro propulsore: il movimento.

Alla base dell'assenza di vero spettacolo sta, per Germaine Dulac, la confusione tra la nozione di «situazione» e quella di «azione». Entrambe le nozioni presuppongono una drammaturgia, ma mentre nel primo caso essa è affidata alla rappresentazione di una serie di atti compiuti da personaggi e così «si disperde in un susseguirsi di fatti arbitrari», nel secondo caso essa si basa invece sul moto evolutivo di «linee, volumi, superfici, luci, considerati nella loro costante metamorfosi e capaci di coinvolgerci emotivamente» (Dulac, 1983, p. 89). Perciò sostiene che la drammaturgia del film risiede non tanto in una struttura data dalla concatenazione di eventi, atti e comportamenti; ma piuttosto nell'organizzazione degli elementi interni a ogni singola inquadratura, anche quelli apparentemente inerti.

In altre parole, Germaine Dulac esplicita e chiarisce quanto era già emerso dalle sperimentazioni dei diversi movimenti d'avanguardia, ossia che il concetto di azione, tramutandosi in quello di movimento, inteso come fondamento della drammaturgia contemporanea, si doveva applicare non solo all'attore, al personaggio, ma anche agli elementi formali che compongono il film, quali linee, superfici, volumi ecc. considerati come i promotori dello spettacolo. Una con-

cezione, questa, che ha certo il merito di arricchire e ampliare l'ambito della tradizionale nozione di drammaturgia e che tuttavia, poiché privilegia unicamente una sola tipologia formale di azione a scapito delle altre che relega sommariamente nella categoria delle pure «situazioni narrative», rischia di ingenerare una confusione, anzi una errata assimilazione o identificazione del concetto di narrazione con quello di spettacolo. Lo dimostrano alcune affermazioni come la seguente: «in luogo di interessarsi al valore delle immagini e ai loro ritmi, le opere attuali lavorano a servizio dell'insidiosa continuità di un'azione drammatica arbitraria. Nel cinema drammatico contano, ahimé, più i fatti che le espressioni degli attori. Auspico la lotta dell'immagine intesa nel senso profondo della sua orchestrazione contro l'errore drammatico» (Dulac, 1928, p. 76). La predilezione per un solo tipo di «azione» – quella appunto di linee, volumi ecc. –, anche in film a soggetto, dove l'esaltazione degli elementi dinamico-visivi relega in secondo piano la rappresentazione dei personaggi e della loro interiorità, fa di Germaine Dulac una delle esponenti di spicco del cinema «assoluto» o «puro».

2.7 Cinematografia pura

Cinematografia pura è il titolo di un saggio di Karel Teige che costituisce una sorta di *summa* dei risultati e degli apporti dati al cinema dalle avanguardie, quando ormai, nel 1929, la loro stagione stava per volgere al termine. Egli così spiega il significato più autentico dell'espressione «cinema puro»: «È per noi un concetto di poesia assoluta, nata dalla fusione lirica delle luci, delle ombre, dei riflessi e dell'oscurità [...], lo spettacolo vivo e fantastico di un balletto ritmico di bianco e nero» (Teige, 1929, p. 86). Uno spettacolo creato, quindi, attraverso l'utilizzo delle componenti essenziali del cinema e realizzato in virtù di «un ritorno alla purezza elementare della cinematografia»; o meglio «un ritorno alle radici, alla piattaforma tecnica e alla legittimità scientifica, ottica e psicologica». «Creare elementarmente – continua Teige – significa: intuire e impadronirsi dei mezzi specifici della cinematografia, il movimento e la luce, e per mezzo di tutte le conquiste tecniche ricavare da questi i maggiori effetti». Secondo Teige, lo studio delle potenzialità drammaturgiche offerte dalla mac-

china da presa, dai suoi movimenti, dal suo apparato ottico e dallo sfruttamento della luce apre nuove vie alla «poesia cinematografica». Un'analisi sulle possibilità drammaturgiche del movimento, invece, può permettere, secondo Teige, di ottenere effetti di accelerazione o rallentamento dell'azione reale, oppure di sovrapposizione di azioni diverse e sovrapposte. A tali effetti di movimento si aggiungono quelli dati dalla possibilità di creare «un'azione dinamica» montando brevi riprese di oggetti o situazioni statici. Il montaggio, inoltre, può creare «nuove azioni ricostruite in uno spazio e in un tempo nuovi». «Ma le possibilità maggiori del montaggio – precisa Teige – consistono da un lato, nel fatto che può rendere ritmica l'azione in movimento del film, organizzarla contrappuntisticamente [...], dall'altro lato che può creare serie di associazioni, di metafore ottiche, associare serie figurative sulla base di un'affinità formale, ritmica, sensibile. [...] Montare le analogie successive delle forme, dei movimenti, dei gesti e delle sensazioni. [...] In ciò può esserci d'esempio sotto molti aspetti il lavoro degli autori sovietici».

2.8 FEKS

Il riferimento di Teige è rivolto a registi come Vertov, Kulešov, Pudovkin, Ejzenštejn e testimonia l'esistenza o comunque il bisogno di uno scambio di influenze reciproche tra la scuola sovietica e i diversi movimenti d'avanguardia europei. Notevole fu, ad esempio, in questo senso, il legame tra il dadaismo, ma più ancora il futurismo, e il gruppo d'avanguardia FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico), fondato a Pietroburgo nel 1921 da Leonid Trauberg, Grigorij Kozinčev, Georgij Krjitskij e Sergej Jutkevič⁹. Un tratto che accomunò la FEKS a un altro movimento d'avanguardia come il surrealismo fu la predi-

⁹ Il futurismo sovietico prevalse sul primo e sul secondo simbolismo e sulle scuole da esso sorte come l'acnismo e il chiarismo. Da ricordare l'importante ruolo assunto, nel periodo della fioritura dell'avanguardia cinematografica sovietica, da un regista teatrale come Mejerchol'd, il quale, già nel 1915, comprende alcune delle peculiarità espressive del cinema come ad esempio quelle affidate al primo piano, al montaggio parallelo, alle differenti posizioni di macchina e infine alla luce, che nel film offre possibilità maggiori rispetto a quelle che concede nel teatro.

lezione per i film di Chaplin, Keaton e, più in generale, per il genere comico prodotto da Mack Sennet; ma anche per i *serial*.

La ricerca del gruppo FEKS è rivolta a scoprire o riscoprire i centri forti e nevralgici dello spettacolo *tout-court*, intesi come strumenti per creare «colpi ritmici sui nervi» (Kozinčev, Kryzickij, Trauberg, Jutkevič, 1922, p. 6) trucchi a effetto, invenzioni spettacolari sbalorditive; e perciò privilegia il circo, la danza moderna, la boxe, il cabaret, l'acrobazia, il *music-hall*; ossia ogni forma espressiva che rappresentasse la contemporaneità attraverso l'affermazione di un'estetica basata su nuovi valori e sul consumo popolare e di massa, lontana quindi dall'arte tradizionale ed elitaria e, più specificamente, dal naturalismo. Un indirizzo, questo, che tende alla ricerca di una nuova spettacolarità e viene espresso nella serie di manifesti del 1922 (anno in cui al gruppo si unisce anche Sergej Ejzenštejn), intitolata *Eccentrismo*.

Frutto di tale sviluppo è lo scritto di Vladimir Nedobrovo dedicato a *L'attore dei FEKS*. Tra le poche riflessioni di quegli anni sulla recitazione cinematografica, questa è probabilmente una delle più significative. Il problema della drammaturgia dell'attore, uno dei fulcri dell'intera drammaturgia del film, infatti, viene qui posto a partire da uno studio sul concetto di «azione» o di «movimento», analizzato nelle sue diverse componenti. Nel manifesto si sostiene che l'azione dell'attore cinematografico dei FEKS deve differenziarsi da quella dell'attore teatrale per una maggiore precisione e sobrietà. Essa deve diventare essenziale e ridursi al minimo, ossia a quello che viene definito come lo «scheletro del tema» (Nedobrovo, 1928, p. 58) mentre il suo ritmo deve essere determinato «dallo schema di soggetto». Solo in questo modo può venire assicurata una recitazione di movimenti «colmi di emozioni, espressivi ed eloquenti», «messa a punto a partire dal codice visivo dello spettatore» (Kozinčev, Trauberg, 1928, p. 92); lontana tanto dal meccanicismo e dalla stereotipizzazione quanto dal naturalismo. Per raggiungere un tale risultato l'attore dovrà affinare la propria capacità di controllo del movimento esercitandosi nell'acrobazia, nella boxe e nella danza moderna; e dovrà inoltre allenarsi a modulare la propria recitazione a seconda dei diversi generi cinematografici, come la commedia, il poliziesco, il melodramma ecc. Grande rilievo viene attribuito a quest'ultimo tipo di addestramento, dal momento che in esso l'attore può cogliere quale e quanta influenza possano avere sulla sua recitazione le differenti scelte d'uso

dei mezzi tecnici o mezzi espressivi compiute in rapporto ai vari sistemi di convenzioni e di codici rappresentativi e drammaturgici su cui si fondano e si reggono le identità dei singoli generi cinematografici.

2.9 Kinoki

La drammaturgia dell'attore, che con l'officina spettacolare dei FEKS recupera la propria centralità in rapporto alla costruzione del film, per così dire la perde invece con Dziga Vertov, animatore del gruppo dei «Kinoki», termine da lui coniato attraverso l'unione di *Kino* (cinema) e *oki* (sinonimo di *glaz*, ossia occhio) e nel quale traspare già l'assegnazione di un primato al linguaggio cinematografico e, più in particolare, alla ripresa e al montaggio. Nel 1922, anno in cui esce *Noi. Variante del Manifesto*, sono riscontrabili posizioni alquanto vicine a quelle dei FEKS (in special modo per l'importanza attribuita a un rigoroso studio del movimento e per la predilezione dei fumetti di Pinkerton: «Al film americano d'avventure, ricco di dinamismo spettacolare, alle regie americane tipo Pinkerton, i *Kinoki* dicono grazie», Vertov 1922, p. 133), del futurismo (ad esempio per l'esaltazione della macchina: «Ci vergogniamo di fronte alle macchine per l'impaccio degli uomini. [...] Attraverso la poesia della macchina, la nostra strada va dal cittadino perdigiorno all'uomo elettrico perfetto») e del costruttivismo (evidente nella denominazione dei film come «cine-oggetti»).

Via via, però, Vertov precisa il proprio pensiero sul cinema esprimendo una linea del tutto personale, secondo la quale il montaggio è il mezzo migliore per dar vita al dinamismo dell'azione e animare quindi la drammaturgia all'interno del film: «Sono gli intervalli (passaggi da un movimento all'altro), e in nessun caso i movimenti stessi, a costituire il materiale (gli elementi dell'arte del movimento). Sono gli intervalli che conducono l'azione fino alla qualità cinetica». Il principio su cui si dovrà basare il montaggio, ossia il criterio di coordinazione dei nessi tra i diversi segmenti che compongono il film, non deve però essere, secondo Vertov, di ordine narrativo, ma piuttosto, se così si può dire, conoscitivo. È ciò che infatti chiama «montaggio dell'io vedo» e che così definisce: «Esplorare il caos dei fenomeni visivi che riempiono lo spazio, [...] sondando il caos dei movimenti,

[...] La cinepresa trascina gli occhi dello spettatore nell'ordine più vantaggioso, e organizza i particolari grazie a un montaggio meticolosamente studiato» (Vertov, 1923, p. 145).

In questo modo, emerge l'importanza del ruolo attribuito da Vertov al montaggio nella costruzione del rapporto che il regista intende istituire tra la propria opera e lo spettatore; divengono cioè manifesti il ruolo e la funzione assegnati al montaggio nelle dinamiche della pragmatica del film¹⁰: «Costringo lo spettatore a vedere questo o quel fenomeno nel modo che mi sembra più adeguato. L'occhio obbedisce alla volontà della cinepresa e da essa è condotto nella maniera più breve e chiara ai movimenti consecutivi di un'azione». La prima conseguenza di tale impostazione è il rifiuto da parte di Vertov della sceneggiatura, considerata come elemento narrativo e quindi estraneo al cinema o espressione, dice, «del desiderio di trasformare un racconto in film», avvicinandolo alla letteratura o al teatro. La seconda conseguenza, invece, è di carattere politico: il cinema, come emerge dalle parole di Vertov, è un mezzo di conoscenza della realtà da porre al servizio degli oppressi: «La straordinaria flessibilità del montaggio permette di introdurre in un cinestudio qualsiasi motivo politico, economico o d'altra specie. E perciò da oggi nel cinema non c'è più bisogno di spettacoli teatrali sviluppati su pellicola. Tutto viene incluso nel nuovo concetto di cine-cronaca. Nel groviglio della vita entrano decisamente: a) il Kinoglaz, che disputa all'occhio umano la rappresentazione visiva del mondo e che propone il suo «io vedo!» e b) il Kinok-montatore, che organizza i momenti della struttura della vita visti così per la prima volta». Per queste ragioni, la «cine-cronaca» o «vita colta sul fatto» dal cinema, secondo Vertov, deve saper creare film tali da attrarre un pubblico quanto più vasto possibile: «Quante ce n'è di persone avidi di spettacoli! Nel programma di uno spettacolo cinematografico il dramma artistico deve occupare il posto che attualmente è riservato alla cinecronaca. Il resto del programma deve essere occupato dai lavori del Kinoglaz» (Vertov, 1923a, p. 133).

La trasformazione della realtà in spettacolo operata dal cine-occhio e dal cine-montaggio, o meglio, da un rigoroso lavoro di speri-

¹⁰ Per la nozione di *pragmatica del film* cfr. la nota 1 del capitolo dal titolo *Verso una pragmatica del film*.

mentazione tecnico-formale – ad esempio, trucchi cinematografici, prospettive ottiche variate, integrazioni e sovrapposizioni di immagini e di ritmi visivi – svolto da Vertov lungo l'arco di diversi anni, culminerà nel 1929 nel film *L'uomo con la macchina da presa*, vera e propria *summa* di una lunga attività di ricerca. Si tratta, infatti, di un'opera in cui la teoria e la prassi cinematografiche paiono fondersi così intimamente da coincidere sino a trasformare il prodotto artistico, il film, in una sorta di trattato teorico o, se non altro, a fargliene assumere decisamente i tratti. Il film, che sembra fare della costruzione del film stesso una sorta di spettacolo, è la testimonianza del tentativo di Vertov di creare un nuovo strumento – appunto il film – per dare una rappresentazione veramente critica della realtà. Vertov dà così vita ad una costruzione di montaggio basata su un preciso schema che attribuisce alla forma la qualità del contenuto, entrambi tesi alla fondazione o creazione di una nuova realtà.

La «cinecronaca» di Vertov, espressione di un realismo critico, appare in qualche modo l'estremo risultato del percorso compiuto dall'avanguardia cinematografica che, come s'è visto, aveva preso le mosse dall'astrattismo «puro» o «assoluto» e aveva attraversato diverse fasi sino al «surrealismo». È, quello di Vertov, il segno sintomatico dell'instaurarsi di un nuovo rapporto tra il cinema e il reale; è una sorta di ritorno alle origini le cui cause non sono da rintracciarsi unicamente nella contingenza della situazione socio-politica legata all'affermarsi dei regimi totalitari, ma forse, più precisamente, nella serie di risultati raggiunti dalla speculazione promossa dalle avanguardie e nella conquista di una più profonda conoscenza delle caratteristiche e delle potenzialità drammaturgiche dei mezzi cinematografici. Si tratta di esiti di grande rilevanza per il successivo sviluppo del cinema inteso quale una delle principali forme dello spettacolo contemporaneo, come dimostrerà poco più tardi, ad esempio, Ejzenštejn che, come vedremo, tra i grandi teorici, è forse quello che ha fatto più sua la lezione delle avanguardie come testimoniano l'attribuzione di una grande importanza al concetto di «attrazione», inteso come modo per afferrare lo spettatore, e lo studio vasto e profondo della nozione di «movimento».

Linguaggio e drammaturgia del film

3.1 Formalisti russi

Il clima che prepara gli eventi storico-politici della Russia d'inizio Novecento è caratterizzato da radicali trasformazioni nell'ambito della cultura come la crisi dell'estetica filosofica, la svolta avanguardistica dell'arte e la rinascita della poesia: «l'estetica ne risultò nuda, e l'arte, volutamente, si presentò denudata, in tutta la convenzionalità del primitivo» (Ejchenbaum, 1927a, p. 34). È in questo *bumus* tumultuoso che sorge e lavora, dal 1915 al 1930, il gruppo dei formalisti, i cui studi, rivolti originariamente alla linguistica e alla poetica, approdano anche al cinema, lasciandovi segni ed eredità destinati a durare nel tempo¹. Vicini ai futuristi nella condivisione di un nuovo scientismo e nella battaglia per sottrarre la parola poetica al simbolismo, alle tendenze filosofiche e religiose e alle interpretazioni psicologiche ed estetiche, gli studiosi di questa corrente pongono la questione della *forma artistica* in termini innovativi, liberandosi della tradizionale divisione tra forma e contenuto – elementi che, al contrario, essi considerano come intimamente fusi, anzi, inscindibili – e contrapponendovi, invece, quella tra la forma e la funzione delle singole componenti che concorrono a *costruire* l'opera d'arte². Ai formalisti, dunque, «il concetto di forma apparve in un significato nuovo, non come involucro, un vaso in cui

¹ L'influenza della dottrina formalista attraversa trasversalmente lo strutturalismo prima e la semiologia poi.

² La convergenza tra gli studi dei formalisti e quelli dei futuristi russi è costituita in particolare dalla «zaum'», la lingua trasmentale inventata da Chlebnikov e Kručenyč e definita da quest'ultimo «universale» o «suono-immagine» (citato in

versare il liquido (il contenuto), ma come completezza, come qualcosa di concretamente dinamico, ricco di per se stesso di contenuti» (Ejchenbaum, 1927a, p. 43); qualcosa, quindi, la cui creazione implica un *principio costruttivo*, vale a dire un determinato *procedimento* di lavoro sul *materiale* di partenza. Infatti, il dinamismo della forma, secondo i formalisti, si manifesta tanto nella metamorfosi operata dall'artista per trasformare il materiale di partenza appunto in forma artistica quanto nell'evoluzione che quest'ultima subisce sotto la pressione delle diverse *convenzioni* espressive, le quali, poiché variano con il variare dei tempi, delle culture, dei mezzi e delle forme dell'arte, garantiscono sempre una sorta di riscoperta e di riappropriazione della realtà.

Se, però, come s'è visto, la forma dell'elemento artistico è inscindibilmente legata alla sua funzione espressiva, il suo dinamismo investe anche la funzione stessa. Sarà così il rapporto di dominanza o di subordinazione tra gli elementi che compongono il complesso dell'opera a determinare, di volta in volta, la loro funzione espressiva. «L'unità dell'opera non è un tutt'uno simmetrico e chiuso – sostiene appunto Tynjanov –, ma un insieme dinamico in sviluppo; i suoi elementi non sono collegati dal segno statico dell'uguaglianza o dell'addizione, ma da quello dinamico della correlazione e dell'integrazione. [...] La percezione della forma è quindi sempre percezione dello scorrimento e, di conseguenza, del mutamento del rapporto tra componente dominante, cioè costruttiva, e componente subordinata. Nel concetto di questo scorrimento, di questo «sviluppo», non è affatto necessario introdurre una dimensione *temporale*. Lo scorrimento, la dinamica, possono essere considerati in se stessi, al di fuori del tempo, come movimento puro. L'arte vive di questa interazione» (Tynjanov, 1924, pp. 123-24).

È chiaro come tali teorizzazioni, sorte in ambito letterario, potessero facilmente essere applicate, da parte di alcuni formalisti quali Boris Ejchenbaum, Jurij Tynjanov e Viktor Šklovskij, a un'arte come il cinema, basata proprio sul movimento. Una nozione, quest'ultima, che i formalisti, però, intendono, per il film, in una accezione particolarmente circoscritta, ossia come susseguirsi di inquadrature, come con-

MARZADUELL, 1983, p. 7); una lingua, insomma, nella quale tanta importanza assume la forma sonora della parola in grado di esprimerne, ma in maniera del tutto irrazionale, il contenuto.

catenazione di immagini disposte secondo uno sviluppo meramente lineare: «l'arte cinematografica è un'arte della successione», scrive infatti Ejchenbaum. In questo modo, i formalisti eleggono il montaggio ad esclusivo fautore del movimento cinematografico, accantonando il dinamismo insito in ogni inquadratura. «Il movimento all'interno dell'inquadratura – afferma infatti Tynjanov – non è affatto indispensabile. La sua funzione può essere sostituita dal montaggio in quanto successione di inquadrature, che possono anche essere statiche. (Il movimento all'interno dell'inquadratura, quale elemento cinematografico, è stato in generale sopravvalutato)» (Tynjanov, 1927, p. 61). In altre parole, il montaggio viene considerato non solo come mezzo per strutturare la vicenda del film, ossia come elemento per legare e coordinare la successione degli eventi³; ma soprattutto come strumento in grado di produrre all'interno del film i significati. È proprio nei rapporti sinergici e nella correlazione dinamica tra inquadrature creati dal montaggio che si determina il movimento, il quale, nella particolare accezione dei formalisti, va riferito anche al continuo lavoro interpretativo sul senso a cui è obbligato tanto il regista in fase creativa quanto lo spettatore durante la visione del film.

Il movimento, inteso in questo modo, è allora l'elemento di saldatura forte tra autore e spettatore e, in quanto tale, diviene fattore centrale della pragmatica del film – ambito, questo, nel quale si concentrano, forse, alcuni dei risultati più significativi del lavoro svolto dai formalisti sul cinema. La correlazione e la successione tra inquadrature sono infatti considerate dai formalisti nella prospettiva degli effetti cognitivi che provocano sullo spettatore impegnato in costanti tentativi per individuare il senso. «Il significato delle singole inquadrature – scrive Ejchenbaum a tale proposito – si chiarisce gradualmente per la loro contiguità con altre inquadrature e per l'ordine in cui si succedono. Le caratteristiche fondamentali del loro significato, di per sé, sono estremamente instabili e nascono dai limiti dello stesso cinematografo come stereotipi semantici, sui quali l'attenzione dello spettatore esperto ormai non si ferma più. La successività del cinema riveste un carattere particolare poiché il montaggio non ci offre una successione totale, bensì intermittente» (Ejchenbaum, 1925, p. 120). Ed è

³ Secondo la linea di studi formalista intrapresa da Propp a proposito della costruzione dell'intreccio delle fiabe.

proprio nel concetto di « successione intermittente » – o « differenziale », secondo la definizione di Tynjanov –, che si concentra una delle conquiste più importanti dei formalisti per la pragmatica del film.

È infatti nell'intermittenza della successione tra inquadrature, ossia negli intervalli, negli interstizi tra inquadrature, scene, sequenze, che si nasconde il senso del film; è paradossalmente proprio in quei vuoti, in quelle sospensioni del significato, che il montaggio crea i salti o, per dirla con i formalisti, gli « sbalzi » necessari a mettere in moto i processi cognitivi che colmano gli impliciti, le presupposizioni, i sottintesi, i sottaciuti e fanno dello spettatore un soggetto attivo dell'opera. Così, ad esempio, gli « sbalzi », le « spinte », prodotti dal montaggio, creano una serie di nessi semantici tali da strutturare lo spazio e il tempo del film e da produrre un illusorio senso di contiguità e di continuità, la cui costruzione, poiché è del tutto indipendente dalla costruzione della storia, distingue lo spettacolo cinematografico da quello teatrale⁴. Ciò che ne risulta è un'illusione spazio-temporale, la quale naturalmente si costruisce in virtù di convenzioni espressive capaci di trasformare una successione di inquadrature in un'unità fondamentale – definita da Ejchenbaum come « cinefrase » –, grazie al raggruppamento di piani e angolazioni costruito dal montaggio attorno a un unico nucleo semantico. E sono ancora le convenzioni di montaggio a creare, sempre secondo principi di illusoria continuità spazio-temporale, altre connessioni semantiche tra diverse « cinefrasi » tali da costituire un « cineperiodo ».

Si tratta di un sistema in cui il senso si deposita e si stratifica tanto nelle connessioni tra un livello e l'altro (tra cinefrasi e cineperiodi), quanto nei nessi interni a un determinato livello (la singola cinefrase o il singolo cineperiodo). Tant'è che persino l'inquadratura – che è considerata da Tynjanov come unità minima del film al pari del singolo verso nell'insieme della poesia – possiede una struttura stratificata in cui il significato degli elementi si determina in funzione di quello più generale dell'inquadratura stessa, allo stesso modo in cui il significato della singola parola poetica viene determinato dal senso globale del

⁴ Secondo Ejchenbaum, infatti, mentre la continuità spazio-temporale che caratterizza il teatro dipende dalla trama, dalla storia e viene in qualche modo « riempita », quella che caratterizza il cinema è invece slegata dal soggetto e deve essere appositamente « costruita ».

verso che la contiene. Questo parallelismo tra cinema e letteratura non va inteso come espressione della volontà di apparentare invano due forme artistiche ben distinte e fondate su principi assolutamente differenti (l'uno, drammaturgico, l'altro narrativo); ma come il tentativo di ampliare le conquiste concettuali e teoriche formaliste estendendole ai più diversi ambiti espressivi. Si tratta di un tentativo che ha permesso a Ejchenbaum di affermare finalmente che «il cinema possiede un linguaggio suo proprio, cioè una sua stilistica», aggiungendo però un'importante precisazione per evitare i danni provocati da inutili forzature: «Naturalmente adottato questi termini non per avvicinare il cinema all'arte della parola, ma in base a un'analogia del tutto legittima, che ad esempio consente di parlare di "frase musicale", di "sintassi musicale" ecc. Il fenomeno del discorso interiore, caratteristico della percezione cinematografica, mi dà pieno diritto di impiegare questa terminologia, senza violare le caratteristiche specifiche del cinematografo» (Ejchenbaum, 1925, p. 123). Tuttavia le violazioni e i danni sono scongiurati solo se si aggiungono, seppur sommariamente, alcune considerazioni, che sono frutto, però, di studi successivi.

Se è vero che il cinema, come ogni arte, ha un proprio linguaggio artistico; è vero anche che i principi su cui quest'ultimo si fonda e opera non possono essere confusi con quelli della lingua¹. Appare oggi fuorviante, infatti, l'equiparazione tra frase e scena e quella tra periodo e sequenza e così pure la conseguente istituzione di un'equivalenza tra l'immagine cinematografica e la parola. E, ciò, a partire da alcune più recenti considerazioni sulla forma e sulle convenzioni artistiche: due dei soggetti privilegiati dallo studio pionieristico, ma ricco di insidie, svolto dai formalisti. È ormai noto, infatti, che mentre la forma del segno letterario o musicale è stabilita a priori da un determinato alfabeto il cui utilizzo per la creazione di frasi, prima ancora che da convenzioni artistiche, è disciplinato in maniera ferrea da leggi di grammatica linguistica o musicale; la forma del segno cinematografico – l'immagine – è, invece, essa stessa il risultato di una delle fasi che compongono il lavoro creativo del regista, basato sulla conoscenza delle convenzioni del linguaggio artistico del cinema le quali, diversamente dalla leggi grammaticali delle lingue, lasciano ampi mar-

¹ Cfr. la distinzione operata da Ferdinand de Saussure tra «langue» e «parole» in DE SAUSSURE, 1970, p. 83.

gini all'elaborazione espressiva individuale. Per esempio già nella creazione di una semplice inquadratura intervengono una molteplicità di fondamentali scelte artistiche – recitazione, scenografia, illuminazione, angolazione e movimenti di macchina ecc. – attraverso cui inizia a prendere corpo concretamente la drammaturgia del film (nella sua gamma di sfumature di senso e sentimento). Per queste ragioni, appaiono ormai desuete le idee sia di Ejchenbaum, secondo cui il cinema adotta « certi procedimenti fraseologici », sia di Šklovskij, convinto che il cinema possieda « sue parole particolari e stia elaborando una sua grammatica », la quale istituirebbe le leggi volte a regolamentare rigidamente l'organizzazione di inquadrature in una « cinefrase », quella di cinefrasi in un « cineperiodo » e così via, sino alla costruzione del « discorso » del film.

Meno desueta, anzi ancor oggi valida appare, invece, l'individuazione di due particolari procedimenti espressivi comuni al linguaggio letterario e a quello visivo, compreso quindi quello cinematografico: la sineddoche e la metafora. Si tratta di due fondamentali « tropi »⁶, ossia due tipi di elementi capaci di trasformare il significato proprio di una determinata forma in uno nuovo – detto appunto figurato, quasi a volerne sottolineare la forte ascendenza visiva. Ciò accade ad esempio nel film quando – osserva Tynjanov – l'amoreggiare di due personaggi viene rappresentato dal regista attraverso la metafora del corteggiamento di due colombe: « Sotto un unico segno semantico ci vengono presentati oggetti diversi, ma nello stesso tempo viene smembrata anche l'azione, e nella seconda azione parallela (i colombe) ce ne viene offerto un diverso colorito semantico » (Tynjanov, 1927, p. 65). Questa trasformazione semantica si verifica anche quando un'inquadratura in dettaglio o in particolare non solo rimanda, ma sostituisce l'oggetto intero rimasto fuori dal quadro e si trasforma così a tutti gli effetti in un'immagine sineddodica. Si tratta, per Tynjanov, di trasformazioni talmente radicali della realtà da imporre con evidenza l'antinaturalismo cinematografico: « Il protagonista del cinema non è "l'uomo visibile" e nemmeno l'"oggetto visibile", bensì un uomo e un oggetto "nuovi", uomini e oggetti trasformati sul piano dell'arte, l'"uomo" e l'"oggetto" del cinema » (Tynjanov, 1927, p. 65).

⁶ Il termine greco *trópos* significa « direzione »; donde la svolta di una determinata forma che dal suo contenuto originario viene diretta (deviata) a rivestirne un altro.

A sostegno di questa tesi di Tynjanov, secondo la quale il cinema ri-significa il reale già nella fase di ripresa e non solo in quella di montaggio, Šklovskij afferma che «l'inquadratura indica l'oggetto più che raffigurarlo. Si tratta di un segno» (Šklovskij, 1927, p. 123), anticipando Jakobson che risponderà nello stesso modo all'obiezione di chi afferma che il mezzo filmico opera, diversamente dalle altre arti, direttamente con il reale e non con una sua trasformazione in segni (Jakobson, 1933a, p. 25). Eppure la risposta del 1933 di Jakobson non appare tardiva, ma puntuale e precisa, dal momento che la sua riformulazione sembra registrare come le affermazioni di Šklovskij e di Tynjanov non fossero state del tutto assimilate. In esse mancava ancora, infatti, un riferimento esplicito alle convenzioni rappresentative e drammaturgiche che permettono, già in fase di ripresa, la trasformazione del reale in segno. Ed è significativo che la riflessione di Šklovskij sulle convenzioni cinematografiche si soffermi soltanto su quelle che intervengono nel lavoro interpretativo svolto dallo spettatore: «La rappresentazione sullo schermo è di carattere estremamente convenzionale. È come se noi completassimo lo schermo», scrive a conferma della propria convinzione che siano del tutto vane le ricerche volte a rendere a colori e tridimensionale il film. Anche Ejchenbaum, quando scrive delle convenzioni cinematografiche, si riferisce solo a quelle che concorrono nella costruzione del linguaggio mimico dell'attore. Si tratta di un linguaggio che segue convenzioni assolutamente diverse da quelle teatrali: non ha bisogno di manifestare tutta la gamma espressiva di uno stato d'animo, ma solo il suo momento più significativo. Per questo motivo, si può dire che la recitazione teatrale sia più dinamica di quella cinematografica, dal momento che quest'ultima è fondata su quella riserva di espressività mimica immediatamente comprensibile e pronta a essere contestualizzata e dinamizzata dai giochi di montaggio ai quali resta quindi del tutto subordinata.

3.2 Lev Kulešov

Legato ai formalisti non solo da sodalizi artistici⁷, ma soprattutto per l'impostazione delle speculazioni sul cinema indirizzate a scoprire i

⁷ Viktor Šklovskij scrive le sceneggiature di due film dell'amico Kulešov, uno del 1926, *Secondo la legge* o *Dura lex* e l'altro, del 1932, *Orizzonte*.

fondamenti della drammaturgia filmica, Lev Kulešov (1899-1970) è tradizionalmente considerato tra i primi sperimentatori e teorici del cinema sovietico.

Dopo aver intrapreso, giovanissimo, la propria formazione accanto a un regista come Bauer, particolarmente attento alla forma del film, Kulešov dirige i servizi cinematografici dell'Armata Rossa dal fronte della Prima Guerra Mondiale; fonda poi, nel 1920, con alcuni amici, tra i quali Pudovkin, il «Collettivo Kulešov»; più tardi, organizza un laboratorio sperimentale presso la Scuola Statale di Cinematografia di Mosca e infine insegna per diversi anni all'Istituto statale pansovietico di cinematografia di Mosca. I suoi maggiori contributi teorici sono rintracciabili nei numerosi scritti sul cinema pubblicati già a partire dal 1917 (tra questi sono da ricordare almeno *L'arte del film* del 1929, *La pratica del regista cinematografico* del 1935, *Il metodo delle prove nel cinematografo* ancora del 1935 e *Principi della regia cinematografica* del 1941) e in alcune delle sue opere cinematografiche (in particolare *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* del 1924, *Il raggio della morte* del 1925, *Il grande consolatore* del 1933) ai quali è stato riconosciuto il merito d'aver segnato la conclusione di un processo evolutivo del cinema russo o sovietico, attraverso una sua radicale trasformazione da surrogato del teatro a forma di spettacolo autonoma e caratterizzata da una drammaturgia propria⁸.

Il rinnovamento introdotto da Kulešov, tanto nella teoria quanto nella pratica artistica, ha preso le mosse da alcuni principi condivisi con Vertov: da un lato, la necessità di un approccio scientifico al cinema, inteso come arte autonoma a cui dover applicare le conoscenze relative alle leggi del tempo e dello spazio; dall'altro, l'attribuzione del primato drammaturgico al montaggio.

Secondo Kulešov, infatti, l'affrancamento del cinema da codici rappresentativi e convenzioni drammaturgiche appartenenti alle forme di spettacolo del passato e, in particolar modo, al teatro, può realizzarsi soltanto in virtù di un corretto utilizzo dei mezzi tecnico-espressivi a disposizione del regista e da un'impostazione rigorosa delle diverse fa-

⁸ Basti ricordare, in questo senso, il parere di Léon Moussinac, secondo il quale certi passi dei film di Kulešov rimangono un punto di riferimento di grande valenza nella storia del cinema dell'URSS.

si di lavoro basate su un metodo che non risenta in alcun modo di influenze o di vizi delle forme di spettacolo della tradizione.

Diventa quindi indispensabile una profonda conoscenza delle radicali trasformazioni che il cinema, grazie alle diverse possibilità offerte dalla ripresa e dal montaggio, introduce ad esempio già soltanto nella rappresentazione dei parametri spazio-temporali dell'azione drammaturgica. In questo senso, Kulešov guarda alla produzione statunitense di genere – western soprattutto, ma anche poliziesca, d'azione o d'avventura – come a un modello di eccellenza tecnica, di dinamismo, di azione; ma anche come a un prodotto derivato da un lavoro mirabile di regia precisamente organizzato, pianificato e preordinato in ogni suo dettaglio. La particolare attenzione per il cinema americano servirà a Kulešov non solo per impadronirsi della tecnica e del linguaggio del film, ma anche per poter mettere in discussione, anzi in burla, più tardi nelle proprie opere a forte caratura ideologica, stilemi e convenzioni drammaturgici che gli apparivano come espressioni di uno spettacolo tipicamente reazionario al pari di quello teatrale di stampo ottocentesco. Punti di riferimento della cinematografia statunitense rimangono però certamente, per Kulešov, i film di Griffith, in special modo per la maestria nell'utilizzo del montaggio. Come Vertov e come i formalisti, egli infatti considera il montaggio come uno strumento fondamentale nelle dinamiche della pragmatica del film per orientare l'attenzione dello spettatore e così indirizzarlo nella comprensione e nella partecipazione emotiva all'opera cinematografica, la quale, tuttavia, non dovrà essere di tipo documentaristico come quelle dei *kinoki*, ma a soggetto.

Egli nota, infatti, come, soprattutto in film di finzione, il montaggio cinematografico sia strumento in grado di stravolgere i parametri spazio-temporali dello spettacolo della tradizione e di dar vita a nuove forme drammaturgiche attraverso la rappresentazione di azioni contemporanee che si svolgono in luoghi diversi o di azioni lontane nel tempo. Non solo, «il montaggio permette la costruzione di una superficie terrestre immaginaria, indipendentemente dalla qualità delle singole parti del tutto, riprese separatamente dalla macchina da presa: le singole parti sono collegate fra loro da un unico tempo d'azione» (Kulešov, 1922, p. 115). Si darà così un'illusoria unità di luogo e di tempo a un'azione svolta in realtà da attori posti in spazi differenti o persino molto lontani, ripresi in tempi altrettanto diversi e che

non hanno recitato insieme la scena a cui invece lo spettatore attribuisce unitarietà.

Kulešov sperimenta le possibilità offerte dai mezzi tecnici del cinema per costruire una nuova forma di unità dell'azione drammaturgica, che, ad esempio, unisce, attraverso il montaggio, alcune riprese di luoghi e monumenti caratteristici di Mosca e Washington, creando l'illusione di una contiguità degli spazi tale da dar vita a una città immaginaria in cui sembra situata l'azione di due personaggi. Ma gli esperimenti di Kulešov non si limitano a investigare le diverse possibilità offerte dal cinema per dar vita a un'inedita drammaturgia dell'azione; essi investono anche l'immagine umana: accostando insieme riprese di primi piani del volto e particolari di alcune parti del corpo di attrici diverse colte nell'atto di truccarsi, egli crea l'illusione di un'unica scena in cui sembra agire una sola donna⁹. Egli giunge in questo modo ad attribuire al montaggio un ruolo assolutamente dominante all'interno della creazione filmica; lo considera, anzi, come il solo strumento drammaturgico a disposizione del regista per attribuire un significato intellettuale ed emotivo alle immagini del film le quali, diversamente, apparirebbero in se stesse quasi del tutto inerti. Per questo motivo, egli ritiene che non siano importanti i contenuti delle singole inquadrature le quali, anzi, in qualità di meri «pezzi di montaggio», debbono essere quanto più brevi possibili, concise, semplici ed efficaci dal punto di vista sia cognitivo che emotivo. «L'inquadratura deve agire – scrive a questo proposito, richiamandosi apertamente alle concezioni dei formalisti – come una lettera dell'alfabeto per essere letta immediatamente e perché lo spettatore sia subito conscio in modo esauriente di tutto quello che è detto in quella inquadratura» (Kulešov, 1922, p. 117).

La drammaturgia del film non viene dunque costruita, secondo Kulešov, a partire dalla messa in scena, dalla recitazione dell'attore, dalla messa in inquadratura ecc., ma risiede soltanto nella relazione che il montaggio istituisce complessivamente tra un pezzo filmato e

⁹ La sperimentazione di Kulešov si avvicina molto alle concezioni di Vertov, il quale scrive: «Io sono il cineocchio. Io creo un uomo più perfetto di Adamo. Io prendo da uno le mani più forti e più agili, da un altro le gambe più snelle e veloci, da un terzo la testa più bella ed espressiva, e con il montaggio creo un uomo nuovo, perfetto» (VERTOV, 1922, p. 146).

l'altro, tra un segmento e l'altro. Così egli riassume, nel volume *L'arte del cinema*, il principio su cui a suo parere si deve basare il montaggio: « Si prenda un pensiero-frase, una particella di soggetto, un anello di tutta la catena drammaturgica: questo pensiero deve essere espresso, manifestato con inquadrature-segni, come con dei mattoni » (Kulešov, 1929, p. 10). È proprio nell'espressione « catena drammaturgica » e nella metafora a cui essa dà luogo che si racchiude e si enuncia quel principio di accostamento o meglio di successione (in un evidente richiamo ai formalisti) che privilegia unicamente la dimensione lineare del film e il suo sviluppo di eventi legato al mero susseguirsi di pezzi, elementi singoli, o appunto « anelli » e alla loro successione sequenziale; una concezione, questa, che prescinde dal valore drammaturgico intrinseco in ogni inquadratura.

Si tratta della prima formulazione di un principio destinato ad avere grande influenza e contro il quale tuttavia si scaglierà presto Ejzenštejn, il quale sosterrà, invece, un principio di collisione o « conflitto » tra le inquadrature intese non come « pezzi » o « anelli » di una catena, ma come « cellule » contenenti già in sé una propria drammaturgia che – secondo un preciso criterio di unità estetica e drammaturgica dell'opera – riprende e ripropone, nelle sue linee fondamentali, quella più generale dell'intero film.

Conseguenza diretta della concezione di montaggio elaborata da Kulešov è la negazione di un qualsivoglia valore alla recitazione dell'attore e alla sua drammaturgia: « Si dimostra col montaggio che l'attore può anche non conoscere assolutamente le cause che lo costringono a esprimere dolore, gioia ecc. e che nel cinematografo, ogni espressione di sentimento da parte dell'attore non dipende dalle cause materiali di questi sentimenti » (Kulešov, 1929, p. 120) ossia dalla recitazione, ma appunto dal montaggio¹⁰. In altre parole, secondo Kulešov, è la relazione istituita dal montaggio tra le inquadrature dell'attore e di ciò che lo circonda a far scaturire un'interpretazione razionale ed emotiva nello spettatore; in quella relazione soltanto risiedono, per Kulešov, il senso e il sentimento del film e non nella gestualità, nella mimica e nelle diverse espressioni che danno vita, nel com-

¹⁰ Queste concezioni teoriche si legano all'esperimento svolto sull'immagine di montaggio del volto dell'attore Ivan Mosjoukine e al cosiddetto « effetto-Kulešov » di cui parleremo nel paragrafo relativo a Pudovkin che ne ha dato testimonianza.

plesso, alla drammaturgia della recitazione né tantomeno negli elementi che costituiscono la rappresentazione. «La recitazione dell'attore – scrive infatti – giunge allo spettatore esattamente nella misura in cui lo permette il montatore, perché lo spettatore stesso completa le inquadrature collegate insieme e vi vede ciò che gli è suggerito dal montaggio» (Kulešov, 1929, p. 240).

Nasce così la teoria del *tipaž*, del tipo fisico, persona comune o uomo della strada che ovviamente non possiede capacità recitative, ma che incarna una certa tipologia umana molto vicina a quella di un determinato personaggio a cui dovrà prestare la propria fisicità nel film. È una teoria, questa, che ben presto gode di ampia diffusione e che tuttavia nell'arco di pochi anni – soprattutto con l'avvento del cinema sonoro, il quale costringerà molti studiosi di cinema a mettere in discussione le loro conquiste teoriche – viene dallo stesso Kulešov abbandonata, se non proprio rinnegata, a favore di una nuova nozione di drammaturgia dell'attore cinematografico nella quale gran parte avrà il recupero e l'adattamento al cinema del «sistema» elaborato da Stanislavskij nell'ambito della recitazione teatrale.

Nel volume *Principi della regia cinematografica* del 1941, Kulešov insisterà, ad esempio, sul contributo dato dall'attore non solo alla costruzione, ma persino alla stessa creazione del film e rileverà inoltre le molteplici differenze tra recitazione teatrale e cinematografica: «Se volessimo definire in modo primitivo e grossolano la differenza tra teatro e cinema, potremmo dire che nel film gli attori agiscono più che non parlino (l'azione è mostrata) mentre a teatro gli attori parlano più che non agiscano (l'azione è raccontata)» (Kulešov, 1941, p. 18). Con queste parole, Kulešov non soltanto sintetizza il fondamento della drammaturgia della recitazione cinematografica basata, in misura molto maggiore rispetto a quella teatrale, sull'azione che non sulla parola; ma chiarisce di conseguenza anche la differenza sostanziale che sussiste tra la drammaturgia del film e quella teatrale: mentre la prima si iscrive appunto nell'azione fisica e nella sua realizzazione materiale, la seconda, affidandosi in gran parte alla parola, si situa invece già nel testo scritto. Questo indirizzo di studio, che coincide con la fase più matura della riflessione di Kulešov e che viene in gran parte espresso ancora nel volume dedicato ai principi della regia filmica, porterà a molte altre approfondite considerazioni sulle differenze tra la dram-

maturgia dell'attore teatrale e quella dell'attore cinematografico, indagata in tutta la gamma delle sue proprie caratteristiche e peculiarità.

3.3 Vsevolod Pudovkin

Anche Vsevolod Pudovkin (1893-1953) attraversa posizioni assai differenti nel corso della sua riflessione sul cinema. Un percorso che sembra in qualche modo ricalcare quello di Kulešov, il quale, non a caso, fu il maestro di Pudovkin sin dal 1920, quando questi, ventisettenne, dopo aver abbandonato l'ambito scientifico, frequentò la Scuola Statale di Cinematografia di Mosca ed entrò a far parte del « Collettivo Kulešov ». Di questo lavoro in comune tra allievo e maestro resteranno significative tracce nel volume *Il regista e il materiale cinematografico* del 1926, ma anche ne *Il montaggio nel film* del 1928 e in *Tipi e non attori* del 1928.

Punto di avvio delle concezioni espresse in queste opere di Pudovkin, è la convinzione di Kulešov secondo la quale il cinema, al pari delle altre arti, debba acquisire un proprio specifico metodo di elaborazione del materiale di partenza. Di qui, l'identificazione del materiale cinematografico nei pezzi di pellicola impressionata e del relativo metodo di elaborazione nella loro congiunzione secondo un determinato ordine a opera del montaggio.

Pudovkin, dal canto suo, fedele per così dire alla propria formazione scientifica, tradurrà le stesse idee tentando di riportarle all'ambito matematico, dove si opera in due fasi, a sua detta, del tutto simili a quelle della creazione cinematografica: la *differenziazione*, che consiste nella scomposizione degli elementi e che corrisponderebbe alla fase della ripresa, e l'*integrazione*, che riunendo i singoli elementi in un tutto, equivarrebbe alla fase di montaggio. Con un rimando diretto invece all'ambito letterario e posto quindi sulla scia delle concezioni dei formalisti e di Kulešov, Pudovkin esprime ancora più chiaramente il medesimo concetto nel sostenere l'analogia tra la singola parola e l'inquadratura e nel considerare entrambe prive di qualsiasi valore estetico intrinseco fin quando non siano poste in relazione con altri materiali insieme ai quali concorreranno alla costruzione dell'opera artistica che, nel caso della parola, sarà letteraria e, in quello dell'immagine in movimento, sarà invece filmica. Ma spingendosi oltre l'analogia, egli

giunge a stabilire un rapporto di vera e propria identità tra parola e immagine; un'equivalenza tra segni in realtà di natura assai differente:

Le parole sono quell'elemento che nel film è il pezzo di pellicola. [...] Il regista ha il compito di presentare una serie di immagini (parole) plasticamente espressive. L'arte del regista sta tutta nella capacità di trovare queste immagini, nella capacità di creare chiare e semplici sequenze (brani) dall'unione di singole scene, di unire queste frasi in periodi e brani altrettanto chiari ed efficaci e di comporre con essi il film. [...] È quindi compito del regista quello di creare, con dati elementi (pezzi di pellicola = parole), intere scene (= frasi). L'unione in successione creativa, dei singoli pezzi di pellicola è decisiva rispetto al risultato finale che è il film (Pudovkin, 1926a, pp. 44 e 56).

Dalle analogie o dalle equivalenze di derivazione matematica o letteraria, emerge chiaramente l'enunciazione di un unico principio secondo il quale la singola inquadratura è parte infinitesima di un tutto, il film, e, perciò, se considerata in quanto tale, e cioè isolata da quest'ultimo e privata della relazione istituita tramite il montaggio con ciò che la precede e ciò che la segue, non possiede alcun tipo di valore drammaturgico, estetico, concettuale o emotivo che sia¹¹.

Pudovkin appare, in questo senso, assolutamente categorico:

L'espressione girare un film è del tutto falsa e deve sparire dall'uso. Un film non è girato, bensì costruito coi singoli fotogrammi e con le scene che ne costituiscono il materiale grezzo. [...] Io sostengo dunque che un oggetto, ripreso da determinati punti di vista e mostrato in proiezione allo spettatore, non è che un cosa morta, anche se si muoveva dinanzi alla camera. Il muoversi di un oggetto o di una persona dinanzi alla macchina da presa non è ancora movimento filmico, ma costituisce soltanto il materiale grezzo per la futura composizione-montaggio. Il montaggio è quel momento creativo per cui da una fotografia inanimata scaturisce la viva forma cinematografica (Pudovkin, 1928, pp. 119-20).

E poiché appunto è il montaggio a creare il movimento, o meglio l'azione, è proprio nel montaggio che si depositano, secondo Pu-

¹¹ In un solo punto della sua prima riflessione sul cinema Pudovkin attenuerà la propria convinzione secondo cui l'inquadratura non ha valore, quando affermerà che la ripresa costituisce un importante mezzo a disposizione del regista per imporre allo spettatore — tramite le peculiari possibilità offerte da differenti movimenti, angolazioni, obiettivi ecc. — particolari punti di vista sull'azione drammaturgica. Cfr. PUDOVKIN, 1926a, pp. 76 e ss.

dovkin, i fondamenti drammaturgici del film. E, non a caso, con l'espressione «azione unitaria» egli designa il complesso dell'opera cinematografica intesa come successione di riprese di «azioni reali» (Pudovkin, 1926a, p. 42)¹².

Sulla scia dei formalisti, come Kulešov, anche Pudovkin esprime quindi una concezione della drammaturgia del film basata sull'idea del susseguirsi di segmenti di pellicola, o comunque del concatenarsi lineare di frammenti filmati. Egli ritiene appunto che il dominio della successione o della concatenazione delle inquadrature sia l'attributo fondamentale per costruire non solo la drammaturgia ma anche l'estetica del film: «L'essere capaci di trovare l'ordine necessario dei pezzi di pellicola e il ritmo necessario alla loro unione significa possedere la facoltà fondamentale del regista. Quest'arte noi la chiamiamo montaggio o montaggio costruttivo» (Pudovkin, 1928, p. 127). Nel potenziale costruttivo del montaggio si situano e trovano risposta i problemi di ordine drammaturgico ed estetico che in qualche modo vengono così a coincidere: «Base estetica del film è il *montaggio*» (Pudovkin, 1928, p. 117), dichiara infatti Pudovkin. Egli, in questo modo, fa del montaggio l'alveo in cui confluiscano tutti i valori dell'opera cinematografica compresi quelli concettuali ed emotivi. Il montaggio, infatti, gli appare uno strumento potentissimo d'influenza sulle reazioni intellettive e affettive dello spettatore; in esso confluiscano quindi anche le questioni relative alla pragmatica del film. Il montaggio possiede, infatti, secondo Pudovkin, una funzione ordinatrice dell'esperienza visiva e dell'attenzione dello spettatore, come già aveva sostenuto Vertov.

Forza del regista cinematografico è così, per Pudovkin, quella che consiste nel *costringere* letteralmente lo spettatore a partecipare all'evento drammaturgico secondo una forte guida dell'attenzione, precisamente stabilita già in fase di sceneggiatura, dove deve essere anticipato il montaggio del futuro film. Pudovkin, espone anzi, a questo proposito, una particolare «legge che regola il succedersi dei pezzi: un episodio apparirà sullo schermo ben costruito solo quando l'at-

¹² «Il lavoro del regista consiste propriamente nell'ideazione, in forma cinematografica, di avvenimenti concepiti quali rappresentazioni singole, il cui succedersi sullo schermo costituirà poi un'azione unitaria, nel considerare ogni azione reale come materiale grezzo, dal quale i singoli elementi caratteristici debbono essere ricavati con la creazione, da essi, di una nuova realtà cinematografica» (PUDOVKIN, 1926a, p. 42).

tenzione dello spettatore sarà portata giustificatamente sui singoli momenti essenziali di una scena o da una scena all'altra. Il succedersi di questi pezzi non deve avvenire regolarmente, ma deve corrispondere al crescere e al diminuire dell'attenzione dell'immaginario osservatore» (Pudovkin, 1928, p. 113). È chiaro che, per Pudovkin, il montaggio non si limita semplicemente a una funzione di guida, ma può persino regolare, in maniera estremamente precisa e puntuale, le dinamiche della partecipazione interiore.

Si tratta di concezioni che sembrano risentire della grande influenza degli studi psicologici condotti in quegli anni sia a opera di Pavlov, nell'ambito della scuola della riflessologia sovietica, a proposito del rapporto tra stimoli e risposte condizionate o incondizionate – le parole di Pudovkin sembrano recarne chiaramente le tracce: «Ogni pezzo di montaggio contiene uno stimolo dell'attenzione per l'immagine successiva» (Pudovkin, 1928, p. 113) – sia da James in seno al comportamentismo, corrente americana, che non a caso subì fortemente l'influsso della riflessologia – se ne coglie l'eco ad esempio in passi di Pudovkin come questo: «Esiste una legge psicologica in base alla quale, se a ogni moto dell'anima corrisponde un movimento esterno, si può rievocare quel moto con l'imitazione del movimento che esso ha prodotto. È questo il modo in cui l'autore di un film può commuovere lo spettatore. Perciò il montaggio è, in assoluto, un'imposizione forzata dell'idea dell'autore. Se il montaggio non è che una semplice e irregolare unione di pezzi diversi non dirà nulla allo spettatore. Ma, se è adeguato al suo corpo e rende con chiarezza l'andamento dell'azione e il pensiero dell'autore, non può mancare di comunicare allo spettatore l'emozione voluta» (Pudovkin, 1928, p. 113).

Se dunque attraverso il ritmo e le sue diverse variazioni o modulazioni, che debbono essere determinate precisamente in base al cosiddetto metraggio, ossia alla durata dei pezzi di pellicola, il montaggio è in grado di influire sull'emotività e quindi sulle reazioni comportamentali dello spettatore; tramite invece una serie di particolari composizioni – o «metodi», per usare le parole di Pudovkin –, esso riesce a esprimere con le immagini forme di pensiero anche astratte. Pudovkin, a questo proposito, illustra l'efficacia di alcuni «metodi di montaggio», come il «contrasto», che costringe lo spettatore a paragonare due azioni o situazioni contrapposte (ad esempio, la condizione del ricco e del povero); il «parallelismo» e la «simultaneità» che

permettono di presentare allo spettatore in maniera unitaria lo svolgersi di due azioni altrimenti indipendenti – o dal punto di vista rappresentativo o da quello concettuale – e situate in luoghi e tempi diversi; e infine, il «leitmotiv», che reitera il tema principale del film rappresentandolo in forma metaforica o simbolica. Ma, al di là delle considerazioni sulle più varie e complesse forme e potenzialità del montaggio, secondo Pudovkin occorre porre in evidenza che esso possiede una forza drammaturgica intrinseca ed originaria anche nella sua forma più primitiva, ossia quando sia semplice ed elementare accostamento di due immagini, dal momento che è in grado di attivare, tra queste ultime, una vera e propria «azione reciproca» (Pudovkin, 1934, p. 176).

Poiché quindi il montaggio è il solo depositario della drammaturgia del film, a esso deve essere subordinato e assoggettato ogni altro elemento o fase elaborativa o processo che contenga un'azione e che concorra quindi a costruire la drammaturgia del film. Persino le tecniche di elaborazione e composizione dell'immagine debbono sottostare, secondo Pudovkin, a questo principio. Al ritmo istituito dal montaggio deve ad esempio essere adeguato l'uso del diaframma, e quindi la lentezza o la velocità del suo aprirsi o chiudersi all'inizio o alla fine di una scena, i quali corrispondono a un avvicinarsi o allontanarsi dello spettatore dall'azione. Lo stesso principio vale per l'utilizzo della dissolvenza che regola i passaggi tra un segmento e l'altro del film. La cosiddetta mascherina che, sovrapposta all'obiettivo della macchina da presa, delimita il campo visivo con una sorta di cornice nera e assume forme diverse, come quella del foro della serratura, del binocolo ecc. e inquadra per così dire l'azione, deve anch'essa seguire e rafforzare la costrizione dell'attenzione dello spettatore operata dal montaggio. E così pure debbono agire la messa in inquadratura e la messa in scena, che Pudovkin concepisce infatti quali fasi preparatorie al montaggio, ossia processi funzionali alla creazione drammaturgica compiuta in seguito dal montaggio. Persino il primo piano – modalità della messa in inquadratura talmente eccentrica rispetto alle altre, da costituire, come diranno più tardi molti teorici, una sorta di astrazione dalle coordinate spazio-temporali del film – è considerato da Pudovkin non come un'interruzione dell'azione drammaturgica, ma come una sua legittimazione, anzi, come parte di un tutto che rimane omogeneo grazie al montaggio.

È inevitabile, quindi, che, in un quadro teorico così delineato, anche l'azione compiuta dall'attore e la drammaturgia della sua recitazione debbano essere piegate alle esigenze del montaggio:

La durata dell'azione, durante la ripresa, deve essere calcolata con la più grande cura. Ma non basta stabilire limiti di tempo. Entro questi limiti di tempo, l'attore deve espletare una serie di movimenti: la sua azione. [...] Se la recitazione dell'attore è lasciata al caso, per quanto si riferisce allo spazio, può derivarne un movimento superfluo dell'attore e quindi un prolungamento dei limiti di tempo previsti dal regista. Questo spostamento, alterando la lunghezza dei pezzi di montaggio, turberà tutto il ritmo costruttivo dell'opera (Pudovkin, 1926a, p. 79).

È però curiosa questa tensione estrema al controllo dell'azione dell'attore, questa pretesa di precisione recitativa, da parte di Pudovkin, poiché, in questa sua prima fase di riflessione, non attribuisce alcun valore alla recitazione e allo stesso attore, tanto da sostituirgli nei propri film il *tipaž*, il tipo fisico, aderendo quindi pienamente alla teoria promossa da Kulešov. E altrettanto curioso è il fatto che Pudovkin, il quale era anche attore, sulla scia delle concezioni teoriche di Kulešov, consideri la recitazione e l'attore stesso alla stregua di materiali grezzi da elaborare attraverso il metodo di montaggio:

La ripresa di un uomo – scrive a tale proposito – non è che materiale grezzo per la futura composizione della sua immagine nel film effettuata dal montaggio (Pudovkin, 1928, p. 121). [...] La recitazione e lo stesso aspetto esteriore degli attori, non sono dati dal loro lavoro, ma solo dalla relazione definitiva che fa di quei singoli un tutto. Non c'è in tutta la lavorazione di un film un solo istante in cui il regista si trovi dinanzi degli esseri viventi, ma solo parziali componenti del futuro film. Il regista considera l'attore alla stessa stregua di tutti gli altri materiali grezzi, occorrentigli per la creazione del film e che egli deve sottoporre ad una speciale elaborazione (Pudovkin, 1926a, pp. 70-71).

Ridotto a materiale grezzo, l'attore viene quindi assimilato indistintamente a tutto ciò che appare davanti alla macchina da presa, compreso quel che è inerte: un paesaggio, un ambiente o un oggetto. Non solo, Pudovkin sostiene inoltre che l'immagine di un attore «connessa a un oggetto e determinata da esso, è uno dei mezzi più potenti della creazione cinematografica; ne risulta una specie di muto monologo, per così dire, che può dar chiara espressione alle sfumature dei sentimenti interiori più sottili; cosa che i gesti e la mimica non giungeranno

mai ad ottenere» (Pudovkin, 1926a, p. 69). Per validare queste concezioni, egli riferisce di un esperimento del 1926, ideato da Kulešov e insieme a questi condotto, sull'immagine di montaggio di Ivan Mosjoukine, attore russo all'epoca molto celebre. A un pubblico ignaro d'essere oggetto di una sperimentazione, vennero sottoposti tre primi piani dell'attore, scelti a detta di Pudovkin «statici e tali che non esprimessero alcun sentimento» e seguiti, di volta in volta, dall'immagine di un piatto di minestra, da quella di una donna in una bara e da quella di una bambina con un giocattolo. «Ottenemmo un risultato – ricorda Pudovkin – *tremendo*. Il pubblico delirava di entusiasmo per la bravura dell'artista. Era commosso dalla profonda afflizione con cui guardava la donna morta, era ammirato dal luminoso sorriso con cui guardava la bambina» (Pudovkin, 1928, p. 126). Si tratta di un esito che è passato alla storia della teoria del cinema come «effetto Kulešov» e che tuttavia si presta ad alcune considerazioni riguardo agli assunti da cui prende le mosse – assunti, di lì a pochi anni, messi in discussione da Pudovkin stesso, anche se in maniera indiretta.

Oltre a sottolineare l'influenza che può aver avuto la fama dell'attore Mosjoukine sul giudizio del pubblico riguardo le sue capacità recitative, occorre precisare soprattutto che l'esperimento e il suo risultato si fondano su una errata valutazione: quella secondo cui un volto *fisso* sarebbe *inespressivo*; credenza, questa, che i successivi studi sulla comunicazione non verbale smentiscono, chiarendo che il linguaggio non verbale, ossia l'espressività fisica, ma in particolar modo quella facciale, non consta di un suo grado zero e non può quindi mai essere considerata come neutra¹³. In altre parole, nell'esperimento di Kulešov e Pudovkin, l'ambiguità del volto di Mosjoukine viene sciol-

¹³ Per una approfondita trattazione in merito all'esperimento e all'«effetto Kulešov» cfr. TERMINE, 1996, pp. 25 e ss., dove viene chiarito, in particolare nel brano seguente, il ruolo che svolge il contesto nella decodifica di un'espressione mimica non solo all'interno di un'opera, ma anche nella vita quotidiana: «Il volto di Mosjoukine, come qualsiasi altro volto, non è inespressivo, neutro, ma è semplicemente colto in una espressione fissa; è appunto fissato in una espressione che immediatamente si dà e si mantiene come atto drammaturgico. Un atto che non contiene astrattamente la sua interpretazione, il suo significato, ma contiene la disposizione a farsi interpretare, a farsi definire in relazione all'oggetto a cui viene rapportato, il quale può variare e, variando, muta non l'espressione ma il senso: come faremmo altrimenti, anche nella vita reale, quotidiana, a capire che un pianto qualsiasi esprime gioia e non dolore?»

ta, così come accade anche nella vita reale, dal *contesto*, ossia dalla relazione che si istituisce tra il volto stesso e oggetti o persone con cui esso entra in relazione. Nella vita reale, però, la relazione istituita è tra elementi veramente contigui, nell'esperimento, invece, la contiguità è solo illusoria e sussiste in virtù delle convenzioni drammaturgiche cinematografiche relative all'uso della soggettiva (all'epoca già sufficientemente radicate anche nel pubblico più vasto) che sono tali da creare un unico ambiente e di conseguenza un automatismo per cui gli spettatori sono indotti a credere che lo sguardo dell'attore sia rivolto di volta in volta agli oggetti o alle persone che appaiono nelle immagini che seguono la sua.

Al di là di queste considerazioni, resta però ferma, all'epoca, la deduzione di Kulešov e Pudovkin secondo la quale la drammaturgia della recitazione non avrebbe valore e sarebbe quindi preferibile impiegare invece di attori professionisti, persone comuni, con particolari caratteristiche in grado di dar corpo a un determinato tipo fisico. Si tratta di teorie sorte in un momento in cui è avvertita ancora in maniera forte l'urgenza di svincolare lo spettacolo cinematografico da quelli della tradizione e, in particolare, dal teatro. Da quest'ultimo, infatti, il cinema delle origini non solo aveva attinto convenzioni drammaturgiche che Kulešov e Pudovkin intendono scardinare, esaltando quelle tipicamente cinematografiche imposte dai mezzi tecnico-espressivi filmici, primo fra tutti il montaggio (indicato appunto quale «specifico filmico»); ma il cinema, utilizzando in larga misura attori di teatro, aveva inoltre trasposto sullo schermo una drammaturgia della recitazione del tutto inadeguata alla naturale inclinazione realistica del mezzo filmico; inclinazione verso la quale Kulešov e Pudovkin cercarono di tendere prediligendo il *tipaž*.

Con l'avvento del cinema sonoro, che costringe molti teorici del film a un riassetto generale del proprio pensiero, anche Pudovkin, come Kulešov, impone una svolta radicale alla propria riflessione, o meglio, attua una vera e propria inversione di tendenza. Vale la pena di riprendere estesamente le parole con cui egli stesso, nel 1934, ossia a pochi anni dalla nascita del cinema sonoro, ricostruisce cause ed effetti delle sue prime concezioni teoriche:

L'affermazione della necessità del frazionamento dell'opera dell'attore in pezzi di montaggio è nata da concezioni ultratecnicistiche con le quali i registi la-

voravano alla creazione del film. [...] Essi trovarono la speciale forma di composizione, dapprima visiva, e successivamente anche sonora, che nel cinema fu chiamata *montaggio*. [...] Nel corso di queste ricerche i registi furono portati, a un dato momento, a impiegare gli uomini reali, gli attori, semplicemente come componenti del film, che potevano essere considerati alla stessa stregua di tutti gli altri componenti, semplice materiale grezzo e indifferente, sottoposto alla composizione del montaggio nella fase finale della creazione del film. [...] L'attore, per così dire, era considerato e impiegato come un aeroplano, un'automobile, un albero. Con l'attore usato come una macchina, in maniera meccanica, ci furono le occasionali dichiarazioni teoriche, basate sull'estensione del metodo del montaggio all'opera dell'attore. Tutte quelle enunciazioni teoriche non meritano di essere chiamate teorie perché si sono dimostrate poi, quali effettivamente erano, frammentarie giustificazioni di mezzi empirici, di esperimenti relativi, principalmente, ai problemi della composizione del film. [...] Proprio da questa errata concezione dei compiti della recitazione è nata la pseudoteoria del montaggio dell'immagine. [...] Ma, di tutto, in un certo periodo di tempo, ciò ha stornato il regista e lo sceneggiatore dalla retta comprensione dell'importanza dell'attore come individuo vivo, con tutta la sua profondità e complessità. [...] Il regista, nella ricerca di metodi di creazione, non seppe capire che, per l'integrale spettacolo cinematografico, l'uomo vivo deve essere, nel processo di ripresa, non anientato e nemmeno semplicemente conservato, ma messo in valore (Pudovkin, 1934, pp. 175-76).

A partire da queste riflessioni, Pudovkin muove alcune importanti critiche anche contro il metodo di recitazione messo a punto all'epoca del *tipaž* e da lui stesso utilizzato nell'interpretazione di alcuni ruoli cinematografici. Egli rileva come, con quel metodo, venisse privilegiato unicamente l'aspetto esteriore dell'espressività che era intesa come mera conseguenza meccanica di uno schema motorio, ossia di una sequenza di movimenti mimici precisamente dettati dal regista all'attore. Quando, poi, non era possibile ottenere l'esatta esecuzione dei compiti ordinati dal regista, quest'ultimo ricorreva a particolari *escamotage* per creare, all'insaputa dell'attore, una qualsiasi situazione, spesso del tutto estranea al film, che fungesse da stimolo in grado di provocare una reazione espressiva spontanea e comunque simile a quella richiesta dalle esigenze della scena. Con un simile metodo, precisa Pudovkin, non si può parlare di recitazione in senso proprio, perché viene a mancare, nell'attore, non solo un lavoro interpretativo sul personaggio e sulle sue caratteristiche, ma, in certi casi, persino la consapevolezza di interpretare una scena. Inutile dire che simili artifici, forse ancora più che non la recitazione teatrale, finivano per porsi

in assoluto contrasto con la nozione stessa di realismo inseguita da Pudovkin. Presto, però, con il cinema sonoro, «la ricerca di uno spettacolo realistico, in cui la recitazione dell'attore si inserisca come una parte costitutiva, organica» (Pudovkin, 1951, p. 301) dell'opera, lo spinge verso il naturalismo di Stanislavski – «il naturalismo è la più alta forma di realismo nell'arte (Pudovkin, 1934, p. 220). [...] Si può dire che il lavoro svolto da Stanislavski tendeva, in ultima istanza, a creare un'organicità realistica nel comportamento dell'attore e in *tutto* lo svolgimento dello spettacolo» (Pudovkin, 1951, p. 323), scriverà infatti.

È, questo, un passo decisivo, nel percorso di ricerca svolto da Pudovkin; un passo che non solo gli dischiude una più ampia e approfondita visione dello spettacolo cinematografico, ma gli permette di sanare quella frattura netta tra moto interiore ed esteriore, ossia tra sentimenti e pensieri da un lato, ed espressioni mimiche dall'altro, sulla quale aveva basato la sua prima teoria della recitazione cinematografica. Su quella frattura s'era fondato il metodo di recitazione, per così dire, degli «schemi motori» e degli «*escamotages*» che affidava la riuscita dell'immagine filmica dell'attore al montaggio; e tuttavia, paradossalmente, su quella stessa frattura, non s'era affatto basata la concezione relativa alle dinamiche di partecipazione dello spettatore al film, ispirata, al contrario, come abbiamo detto, a un ferreo determinismo di derivazione psicologica. Proprio il «sistema Stanislavski» permette a Pudovkin di far valere il legame tra interiorità ed espressione non più soltanto per lo spettatore, ma più propriamente anche per l'attore.

Tenendo presente che la drammaturgia del film, diversamente da quella teatrale, non è affidata alla parola descrittiva (in forma di dialogo o monologo), ma principalmente all'atto, all'azione che assume su di sé per intero il compito di *mostrare*, ossia di dare rappresentazione concreta, visibile, a ciò che si nasconde nell'interiorità, Pudovkin è convinto che il «sistema Stanislavski», basato in gran parte appunto sul principio dell'«azione fisica», giunga in risposta alle specifiche esigenze dello spettacolo cinematografico. Egli nota, ad esempio, che «nel teatro, l'attore [che interpreta la parte di un aviatore] può raccontare del volo, nella letteratura l'autore aggiunge a questo racconto la descrizione dell'interiore esperienza del suo protagonista, ma solo il cinema può dare allo spettatore la diretta rappresentazione dell'u-

no e dell'altra» (Pudovkin, 1934, p. 179). Data questa sostanziale differenza, e, aggiunge, «in virtù del carattere spettacolare dell'arte filmica, ci interessano particolarmente le forme di comportamento che assumono un aspetto visivo nettamente espresso (Pudovkin, 1934, p. 318). [...] Riguardo allo spettacolo filmico è esatto affermare che ogni pensiero e sentimento del personaggio deve di necessità mutarsi in azione fisica. A questa legge obbedisce ogni spettacolo visivo, sia esso teatrale o cinematografico» (Pudovkin, 1934, p. 331). Ma il film, ovviamente, obbedisce a questa legge in misura maggiore in virtù dell'importanza che assegna alla visività in senso lato. Poiché dunque l'«azione fisica» è punto di sutura tra pensiero e sentimento da un lato, ed espressione dall'altro, diviene quindi anche elemento in grado di rendere cinematografabile, anzi, in senso proprio, «cinematografica», la recitazione dell'attore:

Il concetto di azione fisica non è soltanto una definizione formale della necessità di una data azione per l'attore. Tale azione può essere definita come l'atto coerente di un uomo sollecitato dal pensiero e dal sentimento [...]. Ogni azione fisica riceve quindi il suo tono dal sentimento, che la ricollega immediatamente al gesto, ossia a un elemento che è immediatamente connesso con le emozioni e serve da ponte tra stato emotivo e atto (Pudovkin, 1934, pp. 318 e 332).

E non caso, osserva Pudovkin, è stato l'attore del cinema muto che, impossibilitato a esprimersi tramite la parola, ha concentrato tutte le sue energie nella ricerca delle potenzialità drammaturgiche proprio dell'«azione fisica». È paradossale, però, che tale sperimentazione, dopo aver abbandonato quasi immediatamente la strada delle forme di spettacolo non basate sulla parola ma volte a sostituirla con una mimica convenzionale (pantomima, balletto ecc.), si sia orientata in maniera quasi del tutto inconsapevole verso il «sistema Stanislavski» che era sorto e ideato per una forma di spettacolo come il teatro, fondata in gran parte sulla drammaturgia della parola. Sarà appunto il cinema sonoro a far esplodere questa tendenza latente e a plasmarla in modo da subordinarvi la parola. Ciò appare evidente in particolare in un passo in cui Pudovkin espone un principio fondamentale della recitazione nel film sonoro: «Le parole che esprimono il contenuto di un pensiero devono fondersi organicamente con l'azione fisica e non possono esistere fuori del suo campo» (Pudovkin, 1934, p. 331). In questo modo, egli ribalta il tradizionale rapporto tra

parola e atto e conduce la nozione di « gesto espressivo » al di fuori dall'ambito ristretto dell'espressività enfatica e convenzionale tesa a evidenziare particolari parole pronunciate dall'attore; anzi, Pudovkin estende il concetto di « gesto espressivo » a ogni forma di estrinsecazione, volontaria o involontaria, di uno stato d'animo, dalla più impercettibile variazione espressiva dello sguardo sino al gesto più eclatante. Si tratta di un principio fondamentale per la drammaturgia della recitazione cinematografica.

Ampliando e approfondendo in questa maniera, per il cinema, la nozione di azione espressiva che sta alla base della drammaturgia della recitazione, Pudovkin si pone in aperta contraddizione con quei teorici (come ad esempio Arnheim), che vedono nella nascita del film sonoro non solo un impoverimento della drammaturgia dell'attore cinematografico, ma persino un suo profondo snaturamento. Egli, infatti, è convinto che il sonoro costringa la recitazione a un più attento e preciso realismo dell'azione, al quale deve essere subordinato l'intero lavoro non solo dell'attore, ma anche del regista. Lavoro delicato, che deve saper coniugare il frazionamento operato – sia in fase di ripresa, sia in fase di montaggio – sulla recitazione, con la tensione di quest'ultima al realismo. Si tratta di uno sforzo necessario dal momento che il frazionamento è elemento caratterizzante e distintivo e perciò irrinunciabile della recitazione cinematografica e del film nel suo complesso – pena, sostiene Pudovkin, la ricaduta nei modelli drammaturgici teatrali.

Egli avanza quindi due ordini di soluzioni: da un lato, la creazione di una « sceneggiatura seconda », appositamente scritta per l'attore, a partire da quella di base, per dare unità alla parte da interpretare; dall'altro, il « montaggio della recitazione », posto non più come sostituto della recitazione stessa, ma come « metodo nuovo e potente, del tutto proprio del cinema, a servizio di quella recitazione. La padronanza di esso, da parte dell'attore cinematografico, è altrettanto importante quanto, per l'attore di teatro, la padronanza della tecnica teatrale » (Pudovkin, 1934, p. 244). Più in generale, però, l'attore dovrà conoscere a fondo gli effetti dei diversi mezzi tecnici sul proprio lavoro; egli, anzi, dovrà imparare a recitare non solo in loro funzione, ma per così dire insieme con essi. L'insieme complessivo dell'azione svolta tanto dai mezzi tecnici quanto dall'attore deve essere teso alla creazione di un'unica azione che costituisca il fondamento della

drammaturgia dell'intero film. Pudovkin salda così la drammaturgia della recitazione con quella dei mezzi tecnico-espressivi come, ad esempio, la ripresa e il montaggio. Egli, in altre parole, recupera e approfondisce notevolmente la sua prima nozione di drammaturgia del film intesa come «azione unitaria» composta dalla somma di una serie di «azioni reali», per avvicinarsi a una concezione molto simile a quella di Ejzenštejn, secondo la quale la singola azione contiene in sé già la drammaturgia complessiva del film. Infatti, Pudovkin espone, a questo proposito, la legge che deve legare la drammaturgia della recitazione a quella del film nel suo complesso:

Non si può dimenticare che l'opera d'arte realistica deve essere organica, unitaria, che l'idea del film deve presiedere in sostanza a ogni sequenza, a ogni particolare. E un tale obiettivo può essere raggiunto solo se le singole parti e il film vengono considerati dal regista e dagli attori come un movimento unitario e ininterrotto, solo se in questo movimento non vi sono fratture tra il sentimento e il gesto di ciascun attore, tra il gesto e la parola, tra il gesto e il pensiero che si tramuta in azione fisica, tra quest'ultima e l'oggetto reale, tra i fini particolari e il fine complessivo a cui tende tutta l'azione (Pudovkin, 1934, p. 345).

Così, la singola parte contiene già in sé un significato emotivo e razionale proprio in quanto concepita come espressione di un tutto, secondo un principio di organicità e unitarietà dell'opera artistica cinematografica, diametralmente opposto a quello espresso nelle prime teorie derivate da Kulešov. È chiaro, quindi, che nell'insieme organico e unitario costituito in questo modo dal film, il montaggio non è più l'operazione con cui si sommano, si accostano, si incollano pezzi di pellicola, ma è una forma di elaborazione espressiva – filmica per eccellenza – che permette di dare rappresentazione coerente e unitaria ai nessi intrinseci tra gli eventi e gli elementi del reale (Pudovkin, 1928, p. 249)¹⁴. Ma, precisa Pudovkin, enunciando un fondamentale principio drammaturgico ed estetico,

¹⁴ «Per me il montaggio non è, come lo concepisco attualmente, la somma dei singoli pezzi ripresi o l'esecuzione dei tagli nelle singole scene. [...] Il montaggio è la scoperta onnilaterale, realizzata con tutti i possibili metodi, dei nessi esistenti tra i fenomeni della vita reale e la loro rappresentazione nelle opere filmiche. [...] Esso determina inoltre la sua [del regista] facoltà di osservare la vita, di esaminare e meditare con originalità le proprie osservazioni» (PUDOVKIN, 1928, p. 249).

la coerenza e l'organicità del movimento in un'opera d'arte come uno spettacolo teatrale o cinematografico non concerne, d'altro canto, solo le singole scene o sequenze. Rendere organico e coerente questo movimento generale significa rendere realistico lo spettacolo teatrale o filmico, significa farne un riflesso immediato dei processi concreti della realtà. Nell'azione generale dello spettacolo teatrale o filmico che si muove secondo un fine determinato, ciascun attore si propone in sostanza un fine individuale a cui deve pervenire all'atto dello scioglimento dell'azione. L'aspirazione dell'interprete [...] determina quella che Stanislavski chiamava l'«azione continua» dell'attore nello spettacolo.

Così, nell'applicare il concetto di «azione continua» al film, Pudovkin non solo fa emergere come il lavoro dell'attore, tanto quanto il montaggio, sia volto a dare rappresentazione a fondamentali nessi (anche se si tratta di quelli esistenti tra diversi moti dell'interiorità e tra questi ultimi e quelli dell'esteriorità), ma sostituisce e supera le nozioni di «azione unitaria» e «azioni reali» che esprimevano una visione di disorganicità, a favore di una nuova visione di organicità e coesione estetica e drammaturgica dello spettacolo filmico.

3.4 Sergej Michailovič Ejzenštejn

Sergej Michailovič Ejzenštejn (1898-1948), da sempre considerato come massimo esponente del cinema sovietico, affianca, anzi, integra all'attività registica una vasta e intensa riflessione teorica che è tutt'oggi ritenuta uno dei momenti salienti del pensiero moderno. Con Ejzenštejn la teoria dello spettacolo cinematografico conosce la sua prima e forse più coerente e organica configurazione, fondata su una ricerca profonda e culturalmente ricca, che attraversa l'intero arco dell'esistenza dell'artista, in un percorso non privo di svolte, ripensamenti e graduali conquiste.

Tale percorso ha inizio negli anni Venti, nell'ambito dello spettacolo, e in particolare, in quello teatrale – quello promosso dall'avanguardia russa dell'eccentrismo e della biomeccanica di Mejerchol'd –, dove Ejzenštejn si impegna, dapprima come scenografo e in seguito come regista, in un lavoro di radicale trasformazione dello spettacolo tradizionale per fondare quello contemporaneo. Questa formazione nell'ambito dello spettacolo risulterà decisiva allorché Ejzenštejn do-

vrà fondare una propria teoria dello spettacolo cinematografico, come egli stesso sostiene poco più tardi: «Costruire il cinema partendo dall'idea di cinema» e da principi astratti è cosa barbara e assurda. Soltanto da un confronto critico con le prime forme più fondamentali di spettacolo è possibile imparare criticamente la specifica metodologia cinematografica» (Ejzenštejn, 1932, p. 79).

Frutto più notevole della attività svolta nell'ambito dello spettacolo teatrale sarà la teoria del montaggio delle attrazioni che verrà trasferita nell'arco di un anno a quello cinematografico e che viene concepita appunto come «nuovo metodo di costruzione dello spettacolo» (Ejzenštejn, 1923a, p. 220).

Punto centrale attorno al quale ruota questa teoria, dalla forte caratterizzazione pragmatica¹⁵, è lo spettatore: «L'attrazione (dal punto di vista del teatro) è qualsiasi momento aggressivo del teatro, cioè qualsiasi elemento che eserciti sullo spettatore un effetto sensoriale o psicologico, verificato sperimentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre determinate scosse emotive, le quali, a loro volta, tutte insieme, determinano, in chi percepisce, la condizione per recepire lo iato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo». Il libero montaggio di attrazioni, o come dice Ejzenštejn, di «azioni arbitrariamente scelte e autonome» dal punto di vista rappresentativo ma unite nella comparazione di fatti, è opportuna non tanto nel teatro dove l'azione, o appunto il fatto, si sviluppa nella sua continuità quanto nel cinema, vera e propria «arte della combinazione», la cui «azione influenzante» sul pubblico «si forma combinando e accumulando nella psiche dello spettatore le associazioni necessarie al fine perseguito, facendole nascere dai singoli elementi di un fatto scomposto (praticamente in "pezzi di montaggio")» (Ejzenštejn, 1924, pp. 228-29).

La nuova prospettiva di studio adottata da Ejzenštejn sul montaggio porta significative innovazioni nell'ambito dello spettacolo e soprattutto in quello cinematografico: da un lato, in linea con i risultati dell'avanguardia, essa supera il concetto di *azione* completa e continua, tipica del teatro, e gli sostituisce una frammentazione in momenti salienti o *movimenti*; dall'altro, però, essa fa scoprire come la suddivisione in pezzi di montaggio determinata non in base a principi conte-

¹⁵ Il termine «pragmatica» è qui utilizzato nell'accezione già specificata in precedenza. Cfr. il capitolo *Verso una pragmatica del film*, nota 1.

nutistici – come sino a quel momento generalmente era stato fatto in ambito cinematografico – ma, in prima battuta, pragmatici e drammaturgici, sia tale da coinvolgere attivamente lo spettatore nel film poiché lo stimola a compiere un proprio continuo processo di ri-costruzione.

L'analisi profonda di tale processo pragmatico permette a Ejzenštejn di sconfinare oltre la scoperta della ricostruzione dell'azione da parte dello spettatore e di costruire una propria prima formulazione dei fondamenti della drammaturgia del film (frutti artistici di tale teoria sono film come *Sciopero*, del 1924, *La corazzata Potëmkin*, del 1925, *Ottobre*, del 1927, e *Il vecchio e il nuovo* o *La linea generale* del 1926-29, che, dopo essere stati acclamati in tutto il mondo, sono divenuti capisaldi della storia del cinema).

Ejzenštejn sostiene che il processo di ri-costruzione che coinvolge attivamente lo spettatore, ponendolo «nella condizione necessaria per generare tutte le indispensabili percezioni illusorie dello spettacolo cinematografico come una realtà di fatto» (Ejzenštejn, 1937, p. 147), interviene già nell'atto stesso della visione del film, quando la percezione trasforma in illusione di movimento lo scorrere a una certa velocità dei fotogrammi in cui la ripresa ha scomposto e fissato staticamente sulla pellicola un determinato moto reale. Esiste dunque, per Ejzenštejn, un'analogia profonda tra questo fenomeno (effetto stroboscopico o *pbi*) alla base della tecnica del cinema e il principio di montaggio; egli ne dà spiegazione in un fondamentale saggio, del 1929, dal titolo *Drammaturgia della forma cinematografica*:

Il segreto della dinamica del movimento all'interno dell'inquadratura è nel processo di collisione tra una percezione conservatasi e una nuova percezione conservata che si va formando. Conflitto. Su questa linea l'arte cinematografica diventa processo espressivo. [...] Formulare e considerare il fenomeno cinematografico in forma di conflitto offre per la prima volta la possibilità di creare un sistema unitario di *drammaturgia visiva* per tutti i casi generali e particolari del problema cinematografico; la possibilità di creare una *drammaturgia visiva della forma cinematografica* altrettanto determinata quanto la già esistente *drammaturgia del soggetto cinematografico* (Ejzenštejn, 1929a, pp. 37, 28; Ejzenštejn, 1937b, pp. 146-47).

Proprio in quanto il dramma consiste in una rappresentazione di conflitti, Ejzenštejn denomina il principio su cui basa la propria concezione del montaggio di inquadrature che si scontrano – riferendo-

si quindi alla forma (non al contenuto) dell'intero film – come «drammatico» e, come abbiamo già detto, lo contrappone, rifacendosi all'antica suddivisione tra dramma ed epica¹⁶, a quello inizialmente elaborato da Kulešov e Pudovkin ch'egli definisce appunto «epico», perché fondato su principi di ordine letterario (successione, accostamento).

In altre parole, mentre la prima concezione di montaggio elaborata da Kulešov e Pudovkin, basata su un principio di somma, mantiene sempre inalterata la qualità tanto degli addendi quanto della risultante finale; la concezione di Ejzenštejn, basata sul conflitto, è paragonabile all'operazione di prodotto, che prevede, invece, una diversità radicale tra i due fattori e la risultante, la quale appare come una grandezza di tutt'altra dimensione e grado rispetto ai primi due. Così inteso, il conflitto, o lo scontro, di montaggio appare come un motore che attiva un dinamismo psichico nello spettatore capace di fargli superare la concretezza delle particolari e diverse *rappresentazioni* del tema del film, presenti nelle singole inquadrature, e di portarlo a cogliere a un livello di maggiore astrazione o *generalizzazione* il tema stesso del film in tutta la sua portata intellettuale – che è definita da Ejzenštejn come *immagine* del tema, in quanto sorta di profilo complessivo del senso, del significato del film, o, per così dire, espressione figurata di un concetto. Perciò, per Ejzenštejn, il montaggio può essere il fulcro di un «cinema intellettuale» capace di esprimere il pensiero astratto direttamente con la concretezza delle immagini realistiche e senza intermediazioni di sorta, come ad esempio quelle della parola.

La forza del montaggio – spiega Ejzenštejn – sta nella sua capacità di far confluire le emozioni e l'intelligenza dello spettatore nel processo creativo. Lo spettatore è costretto a ripercorrere il tragitto creativo già seguito dall'autore nel dar forma all'*immagine*. Non solo vede gli elementi di *rappresentazione* dell'opera, ma rivive il processo dinamico della genesi e della formazione dell'*immagine* così come l'ha concepita l'autore. [...] È proprio il principio [drammatico] di montaggio a differenza di quello semplicemente rappresentativo [epico], che costringe lo spettatore a *creare* e a determinare in lui quella forte commozione creativa interiore capace di distinguere il valore emotivo dell'opera dalla logica informativa tipica di una semplice esposizione di fatti (Ejzenštejn, 1938a, pp. 105, 107).

¹⁶ Cfr. la nota 2 del cap. I.

Il processo dinamico che in questo modo si configura, permette di compiere, dal punto di vista pragmatico, un salto qualitativo dal particolarismo della *rappresentazione* data dall'inquadratura alla *generalizzazione* attuata via via che si forma nello spettatore l'*immagine* complessiva del tema dell'opera.

Per tali ragioni, tanto il fotogramma quanto l'inquadratura sono assimilabili secondo Ejzenštejn, non tanto alla parola, come inteso invece nelle teorie dei formalisti, di Kulešov e Pudovkin («L'inquadratura non diventerà mai una lettera o una parola, ma resterà sempre un geroglifico plurisemico, non univoco», Ejzenštejn, 1929b, p. 54), quanto al geroglifico o all'ideogramma i quali, ad esempio nel caso specifico dell'evoluzione giapponese, a partire dalla fusione di stilizzazioni di due oggetti (ad esempio, «cane» e «bocca») hanno dato espressione a un concetto («abbaiare»); in altre parole, essi, dall'interazione dinamica delle rappresentazioni di due elementi simili per grado di concretezza, hanno saputo creare l'immagine di un terzo elemento imparagonabile ai primi due per grado di concretezza e di per se stesso, in quanto astratto, non rappresentabile.

In tale quadro teorico, quindi, la costruzione interna all'inquadratura acquista una sua particolare importanza, tanto che Ejzenštejn osserva come la «drammaturgia della forma cinematografica» – da integrarsi a tempo debito, come avverte, con quella del soggetto – potrà davvero essere una sorta di «dinamizzazione plastica del tema» del film solo se la rappresentazione interna alle singole inquadrature rispecchierà, secondo una concezione di rigorosa e unitaria composizione dell'opera, quello stesso principio drammatico del conflitto che soggiace al montaggio. In questo modo, l'inquadratura in base a un principio per così dire metonimico di montaggio, ossia in quanto *pars pro toto*, può essere a tutti gli effetti considerata una cellula di montaggio, la quale già racchiude in sé i principi e le caratteristiche più generali del tema e della forma del film – diversamente da quanto invece accade all'«anello» della catena di montaggio come concepito inizialmente da Kulešov e da Pudovkin.

In base a tale principio ejzenštejniano di organicità drammaturgica ed estetica del film («non si dimentichi – precisa – che il significato più primitivo del termine "composizione" è quello di confronto, collazione», Ejzenštejn, 1946, p. 186), la costruzione della singola inquadratura dovrà allora contemplare conflitti grafici, di piani, di vo-

lumi, di luci, di ritmi ecc. tali da rendere di per sé dinamica la sua composizione drammaturgica interna e da intensificare quella esterna creata dal montaggio. Ejzenštejn sostiene anzi che

l'analisi dell'inquadratura in quanto caso particolare, molecolare, del montaggio, e la generalizzazione della coppia «inquadratura-montaggio», ci offrono la possibilità di una diretta applicazione del montaggio al problema teorico dell'inquadratura. [...] Il conflitto all'interno dell'inquadratura è il montaggio potenziale, che crescendo di intensità fa esodere la sua gabbia quadrangolare e si propaga in forma di impulsi di montaggio tra pezzi di montaggio. [...] Può essere opportuno paragonare la serie di pezzi di montaggio – le inquadrature – con la serie di esplosioni di un motore a scoppio che si moltiplicano in senso dinamico e si convertono negli «impulsi» che danno il movimento (Ejzenštejn, 1928a, pp. 12-13).

Emerge chiaramente come il nucleo forte di tale teoria sia il concetto di dinamismo, cinetismo o «movimento» che sta alla base della drammaturgia del film. Ed emerge anche come esso sia sempre appannaggio dei processi mentali dello spettatore tanto per il fenomeno percettivo primario (effetto *pbi*) quanto per i fondamentali processi del pensiero attivati dalla composizione di montaggio, da quella interna all'inquadratura e da quelle audiovisive e cromatiche. Il dinamismo è quindi, per Ejzenštejn, condizione necessaria della partecipazione al film da parte dello spettatore:

intesa dinamicamente, l'opera consiste precisamente nel processo di formazione dell'immagine del tema nei sensi e nell'intelletto dello spettatore. Questo è ciò che distingue un'opera d'arte autenticamente vitale da un prodotto privo di vitalità che si limita a trasmettere i risultati espressivi di un processo creativo già fatto, invece di coinvolgere lo spettatore nel vivo del suo divenire, partendo proprio da quelle *rappresentazioni-guida* suggeritegli dall'autore, *rappresentazioni* che lo portano alla sua personale formazione dell'immagine del tema (Ejzenštejn, 1938a, pp. 96-97).

Con l'avvento del cinema sonoro, la ricerca di Ejzenštejn mira a integrare, nell'organicità unitaria dello spettacolo, il suono, a partire dal principio drammatico del conflitto, convertito ora in contrappunto audiovisivo. Tale processo viene esposto insieme a Pudovkin e Aleksandrov nel *Manifesto dell'asincronismo* del 1928, dove si auspica una scissione tra l'immagine e il suono che naturalisticamente vi inerisce, per un loro utilizzo espressivo. Nello stesso anno, Ejzenštejn

si rifà a un'altra forma di spettacolo, il teatro giapponese *kabuki*, per trarre elementi utili alla teoria del cinema audiovisivo. Egli guarda infatti al *kabuki* come a un esempio di spettacolo sinestesico fondato su una drammaturgia che riposa su un linguaggio espressivo fortemente convenzionalizzato, capace di fondere suono e immagine in un «*insieme monistico* in cui suono, movimento, spazio, voce, *non s'accompagnano* (neanche in modo parallelo), ma funzionano come elementi ugualmente significativi. [...] Rivolgendosi ai vari organi sensoriali, esso fa del suo aggregato una grandiosa provocazione *totale* per il cervello umano» (Ejzenštejn, 1928b, p. 21). E, ampliando i risultati precedenti, Ejzenštejn aggiunge: «Nel nostro *Manifesto* sul cinema sonoro parliamo d'un metodo di contrappunto per combinare le immagini visive e uditive. Per impadronirsi di questo metodo bisogna sviluppare in se stessi un *sensu* nuovo: *la capacità di ridurre a un "denominatore comune" le percezioni visive e uditive*» (Ejzenštejn, 1928b, p. 24). Ben presto, però, Ejzenštejn si rende conto che

le percezioni sonora e visiva *non si possono ridurre* a un denominatore comune. Sono valori di dimensioni diverse. Ma l'armonico visivo e l'armonico sonoro sono *valori di una sola dimensione!* Infatti, se l'inquadratura è una *percezione* visiva e il suono una *percezione* uditiva, allora *sia l'armonico visivo che quello sonoro sono sensazioni complessivamente fisiologiche*. E sono, conseguentemente, dello stesso ordine, al di là delle categorie sonore e acustiche che servono come guide e come veicoli. Per l'armonico musicale (un pulsare) non è propriamente adatto dire: «io odo». Né per l'armonico visivo: «io vedo». Per entrambi esordisce una nuova formula comune: «io sento» (Ejzenštejn, 1929b, pp. 58-59).

Con il concetto di armonico o sovratono, mutuato dalle teorie musicali di Debussy e Skrjabin, Ejzenštejn imprime una nuova direzione alla propria ricerca e introduce uno spostamento di visione del montaggio nella teoria cinematografica; entrambe le svolte sono dovute a una nuova nozione di drammaturgia basata su un'inedita idea di movimento. Il concetto di armonico, infatti, fonde inscindibilmente le due funzioni generalmente attribuite al montaggio, ossia quella di concatenazione degli eventi – che, come abbiamo visto, si attua sul piano della pura rappresentazione – e quella di dinamizzazione ritmico-plastica del tema del film – che si realizza sul piano dell'immagine generalizzata. Alla prima funzione corrispondono diversi tipi di mon-

taggio che sono i più comuni: quello meramente informativo che si basa sullo sviluppo dell'azione complessiva; quello parallelo che si attua in base al movimento di due azioni; quello che mette a confronto più azioni; quello che confronta il senso delle azioni; o infine quello capace di costruire un concetto. Alla seconda funzione corrispondono invece quei tipi di montaggio «in cui il disegno è la formula del ritmo ripetono l'andamento interno del contenuto che così si rivela organicamente nella forma. Noi lo definiamo come disegno traslato metaforico del ritmo» (Ejzenštejn, 1937c, pp. 283-84).

Ricadono in questa categoria i «tipi di montaggio di ordine cinetico», che tendono a dinamizzare plasticamente il contenuto dell'azione, sfruttando il potenziale drammaturgico del montaggio. Tali sono il montaggio metrico, che con un calcolo preciso delle cadenze, senza tener conto del contenuto delle inquadrature, mira a «costringere lo spettatore a riprodurre certe configurazioni motorie esteriori dell'azione percepita» (Ejzenštejn, 1929b, p. 66); oppure il montaggio ritmico, in cui «il movimento all'interno dell'inquadratura determina il movimento del montaggio da un'inquadratura all'altra, [...] un movimento quindi che non è più un semplice spostamento materiale»; o ancora il montaggio melodico (o tonale), dove il movimento «si converte in una vibrazione emotiva di un livello ancora più alto» nel senso di «suono emotivo» che caratterizza il pezzo e che ne costituisce il «tono dominante». Con il concetto di montaggio melodico o tonale si compie il primo passo per superare le forme più rudimentali di montaggio e avviarsi verso una nuova nozione di movimento: «È interessante notare – scrive appunto Ejzenštejn – come in tutte le fasi lo stesso concetto di movimento faccia dei salti di qualità e con ogni nuova fase si presenti sotto un nuovo aspetto» (Ejzenštejn, 1937, p. 322). Ciò si manifesta in particolar modo nei passaggi dal montaggio ritmico al tonale e infine, come vedremo, al sovratonale, dove appare evidente che «una costruzione di semplice metrica è stata elevata a una nuova categoria di movimento di più alto significato, di più forte capacità significativa. Arriviamo così a una categoria di montaggio che possiamo propriamente definire sovratonale [o armonico]» e che contempla «un computo complessivo di tutti i fattori di stimolazione presenti nel pezzo. Cosicché la percezione venga sottratta ai valori emozionali di tipo melodico e condotta in un ambito di sensibilità direttamente fisiologico. [...] È una sorta di puro flusso fisiologi-

co, è come se si ripettesse al più alto grado di intensità la categoria di montaggio metrico, assumendo di nuovo, ma in modo amplificato, la condizione motoria» (Ejzenštejn, 1937d, pp. 65, 67).

Per questa via, nell'arco di qualche anno, Ejzenštejn formula il suo metodo di montaggio più compiuto e organico e lo denomina «montaggio verticale». Si tratta di una sorta di «montaggio polifonico, nel quale la correlazione dei pezzi non viene prodotta a partire da un singolo fattore — le tappe della narrazione, la luce ecc. —, ma dal *movimento contemporaneo* di un insieme di linee, ciascuna delle quali ha un suo proprio svolgimento compositivo che al tempo stesso è indissociabile dallo svolgimento compositivo del tutto» (Ejzenštejn, 1940, pp. 132-33). Ogni linea che interviene nella costruzione corrisponde a un aspetto della composizione del film, considerata nel suo progredire sincronico, così come accade nella partitura di una composizione musicale, dove ciascuno dei pentagrammi, disposti verticalmente, corrisponde a un singolo strumento dell'orchestra. Ma qual è il criterio di comparabilità che sta alla base del montaggio verticale? Di quale tipo è la relazione che deve intercorrere tra il suono e l'immagine nel loro sviluppo simultaneo?

Si tratterà in primo luogo — scrive Ejzenštejn — di porre la questione di una *sincronia interiore della rappresentazione e della musica*. [...] Ma questa sincronia sarà ben diversa dalla sincronia esteriore che si stabilisce tra l'immagine di uno stivale e il suo sericchiolino. Sarà una sincronia «profonda» in cui il principio plastico si fonde con quello sonoro e musicale. L'anello di congiunzione tra questi due campi, il linguaggio comune della sincronia, naturalmente, è il movimento. Sarà il movimento ad aprirci anche quegli strati profondi della sincronia interna che faranno da fondamento alla sequenzialità del montaggio verticale. Il movimento che concretamente ci fornirà anche il *senso* della nuova unione e la sua *metodologia* (Ejzenštejn, 1940, p. 137).

A partire dalle diverse funzioni che assume il movimento nei tipi di montaggio di ordine cinetico, si può dire che la sincronia può essere materiale, metrica, ritmica, melodica, tonale; in ogni caso, la sincronia, sarà, precisa Ejzenštejn,

una coincidenza del movimento della musica col movimento del profilo lineare, grafico-compositivo dell'inquadratura perché il contorno, il profilo, la linea esprimono nel modo più evidente l'idea stessa di movimento. [...] Questo disegno dinamico può comprendere in sé non solo la caratteristica for-

male del movimento, ma anche il complesso dei tratti fondamentali e dei significati che strutturano il contenuto dell'immagine (Ejzenštejn, 1940, pp. 185, 187).

In questo secondo caso, nel diagramma del montaggio verticale, la linea del movimento diventa traccia del senso emotivo e intellettuale di un determinato frammento di film e «non consisterà di elementi plastici, ma di elementi "drammaturgici"» (Ejzenštejn, 1940, p. 186).

Così il movimento viene considerato da Ejzenštejn come elemento capace di trasferire in un tutt'uno («sincronia interiore» o «profonda») l'immagine del tema nelle sue componenti visive e uditive – cosa altrimenti impossibile da realizzarsi a livello della pura rappresentazione, dove suono e immagine, come abbiamo visto, appaiono quali fattori d'ordine diverso e quindi impossibili da ridurre a un unico denominatore. È quindi, questo, un ulteriore passo in avanti per approfondire e ampliare la nuova nozione di movimento che, nel dare fondamento alla drammaturgia del film audiovisivo, si pone contemporaneamente alla base dell'organicità estetica dell'opera, poiché realizza, come abbiamo visto, un'unità forte dell'opera a partire dalle immagini generalizzate del suo tema e non dalle sue rappresentazioni: «Il problema della "sincronia", in tal modo, diventa il problema della sincronia non tanto della rappresentazione e del suono, quanto dell'immagine visiva e dell'immagine sonora» (Ejzenštejn, 1937e, p. 366).

In una struttura compositiva così delineata, dove muta radicalmente la nozione di movimento sulla quale poggia quella di drammaturgia del film, si trasforma profondamente anche il concetto di montaggio, reso ormai quasi irriconoscibile rispetto a quello formulato ai tempi del cinema muto. Tale mutamento, spiega Ejzenštejn,

deriva dal fatto che il montaggio muto doveva produrre non solo il movimento dell'immagine ma anche il suo disegno ritmico e il suo reale battito fisico, ciò che oggi il cinema sonoro realizza interamente con la colonna sonora. [...] Nella corsa delle immagini mute si otteneva così quel movimento duplice, proprio di qualsiasi composizione musicale, anche la più primitiva, che elabora contemporaneamente due linee principali: la melodia e l'accompagnamento. Il montaggio del cinema muto fu così costretto a mettere in particolare rilievo, all'interno del sistema delle inquadrature, l'elemento più efficace dal punto di vista fisiologico. Vale a dire il momento dello scontro tra i fram-

menti di immagine, come tale privo di ogni rapporto con la figuratività (Ejzenštejn, 1945-47, p. 339).

In altre parole, il movimento, inteso sia in senso concreto (come spostamento fisico, ossia come effetto dinamico-ritmico), sia in senso astratto (come espressione dello sviluppo del tema sotto l'aspetto dei diversi «toni» di significato emotivo e intellettuale ch'esso via via assume), nel cinema muto era affidato quasi unicamente al montaggio, mentre nel cinema sonoro è affidato alle diverse componenti che entrano in gioco simultaneamente nel corso del film. Cosicché se nel cinema muto, come abbiamo visto, il ruolo di *rappresentazione* del tema spetta all'inquadratura e quello di *immagine generalizzata* al montaggio; nel cinema sonoro, invece, è il nucleo formato dall'«inquadratura-montaggio» a fungere da *rappresentazione*, mentre è poi il suono, nelle sue più diverse manifestazioni (rumore, voce, parola, musica), a incaricarsi di dar forma all'*immagine generalizzata* del tema (Ejzenštejn, 1937d, pp. 320-22). Da ciò si comprende perché ai tempi del cinema muto il montaggio venisse indicato, da Ejzenštejn e da altri, come mezzo primario della composizione del film e perché con l'avvento del sonoro esso diventi invece solo uno dei tanti mezzi che interviene nella composizione stessa. Nel passaggio dal muto al sonoro, l'attenzione si sposta dalla composizione «orizzontale» tra inquadrature data dal montaggio, a quella «verticale» tra i diversi mezzi espressivi: «Il montaggio nella sua dimensione plastica ("orizzontale") esce così dalla forma del rapporto tra inquadrature per entrare nelle forme della composizione del movimento all'interno delle inquadrature» (Ejzenštejn, 1937f, p. 350).

Il movimento che appare all'interno dell'inquadratura acquista così un'inedita importanza, tale da meritare uno studio esteso da parte di Ejzenštejn.

Naturalmente la sua attenzione si concentra in primo luogo sull'attore, promotore primario del movimento all'interno dell'inquadratura. In questa fase, Ejzenštejn supera la teoria del *tipaž*, alla quale aveva inizialmente aderito, nel tentativo di portare all'interno del forte carattere di realtà proprio dello spettacolo cinematografico, ciò che definisce come «il limite dell'espressività», il quale, nello spettacolo della tradizione e, in particolare, nell'antinaturalistico teatro della commedia dell'arte, assumeva la forma statica e congelata della

«maschera»¹⁷. Sempre in questa fase, Ejzenštejn recupera invece il concetto di «movimento espressivo», sviluppato ai tempi del suo lavoro nel teatro della biomeccanica di Mejerchol'd e inteso come «quello che rivela l'attuazione di una data intenzione motoria, cioè di una sistemazione razionale del corpo e degli arti in ogni determinato momento, volta alla realizzazione motoria dell'elemento del movimento indispensabile in rapporto al compito che ci si propone» (Ejzenštejn, 1924, p. 242) e lo coniuga con il sistema di Stanislavskij e in particolar modo con la tecnica interiore:

è arrivato il momento – scrive appunto – di porre il sistema «costruttivista» e quello «interiore» nella condizione di una normale collaborazione. La tecni-

¹⁷ A proposito del *tipaž* e del suo rapporto con la maschera della commedia dell'Arte Ejzenštejn ha affermato: «Quale elemento del teatro il *tipaž* cinematografico sviluppa in una nuova qualità? La maschera. Penso che questo salto di un elemento dal teatro al cinema sia del tutto legittimo. Il *tipaž* occupa nel cinema un ruolo di principio: è il limite dell'espressività che, nel teatro, è rappresentato dalla maschera. Tanto più spinto è il *tipaž*, tanto più la rappresentazione si avvicina al "segno" perfetto dell'uomo che rappresenta e tanto meno l'attore deve recitare. La loro forza concentrata può avere un effetto talvolta superiore a quello di un'immagine costruita attraverso la recitazione. Muovendosi sulla scena con tutto il loro repertorio di "luzzi" acrobatici, le maschere italiane *in se stesse* devono restare immutabili, proprio come deve essere immobile e puramente segnico un dato *tipaž*» (EJZENŠTEJN, 1934a, pp. 405-406). «Qual è la forma di teatro più teatralizzata? La commedia dell'arte. Se mettete a confronto i principi della commedia dell'arte con quelli del *tipaž*, vi accorgete che si tratta di un'unica tendenza. Cosa rende diverso il *tipaž* del cinema? Al posto delle sette-otto maschere della commedia dell'arte, avete a disposizione una quantità illimitata di volti, sui quali il *tipaž* lavora. Quando viene mostrato un volto è un'intera biografia che viene narrata. Inoltre la differenza tra il *tipaž* e la commedia dell'arte consiste in ciò: mentre in questo secondo caso abbiamo volti convenzionali che vengono poi codificati e stilizzati, nel *tipaž* darette quella tale figura che esprime tutto, sulla base dell'esperienza sociale (e non solo sociale, ma anche biologica) di un pubblico determinato. [...] Quando mi occupo del *tipaž*, cerco un volto, lo trovo, lo riprendo e non lo altero. Mi sforzo di non rovinare e snaturare ciò che è proprio di questo volto. La stessa cosa faccio in rapporto agli avvenimenti. Cerco di portarli sullo schermo nella loro integrità» (EJZENŠTEJN, 1934b, pp. 173-74). «Ci tengo ad affermare che il *tipaž* dev'essere inteso come qualcosa di più che un semplice volto senza trucco o la sostituzione degli attori con tipi "naturalmente espressivi". Include, secondo me, un atteggiamento specifico verso i fatti compresi nel film. È, ancora una volta, il metodo fondato sul minimo d'interferenza col corso e le combinazioni naturali dei fatti. Può darsi che la tendenza al *tipaž* abbia le sue radici nel teatro; uscendo dal teatro per potenziarsi nel cinema, offre possibilità di ottimo sviluppo stilistico, in senso ampio, come indicatore di precise affinità, attraverso la macchina da presa, con la vita reale» (EJZENŠTEJN, 1934b, p. 10).

ca «esteriore» è una tappa nei confronti di quella «interiore», come l'«interiore» lo è nei confronti dell'«esteriore». Scavare un abisso tra queste due fasi di lavoro e contrapporre l'una all'altra è solo un segno di ignoranza metodologica e di errore fattuale (Ejzenštejn, 1934a, p. 521).

Una compenetrazione dei due sistemi, osserva Ejzenštejn, potrà essere raggiunta se si tiene conto che entrambi pongono come centrale il processo e non il risultato recitativo. Da un lato, infatti, «il movimento scenico sarà autenticamente espressivo (capace di lasciare una traccia) solo se l'attore, invece di produrre alla lettera il risultato dei processi motori (posa, smorfia, gesto) effettuerà un lavoro motorio corretto al termine del quale si otterrà un disegno emotivo efficace» (Ejzenštejn, 1923b, p. 208); dall'altro, la reviviscenza emotiva del sistema Stanislavskij, che scompone in sensazioni fisiche la situazione nella quale l'attore si deve calare, è efficace in quanto riesce a rendere la «recitazione vera, umana», e cioè «non basata sulla rappresentazione di sentimenti ottenuti con un'imitazione, bensì sulla capacità di provare sentimenti che *ridestino, facciano nascere e sviluppare altri sentimenti: cioè sulla capacità di vivere dinanzi allo spettatore*» (Ejzenštejn, 1938b, p. 235). La forza che dimostra il «processo» nel coinvolgere lo spettatore conferma quel principio di dinamismo che sta alla base dell'intera costruzione dell'opera da parte dell'autore e che, come abbiamo visto, Ejzenštejn aveva già formulato riflettendo sul montaggio del cinema muto: così come «da due cellule immobili nasce il *movimento*. Da una serie di circostanze proposte e selezionate nasce un *movimento* dell'anima: un'emozione (*emotion* dalla radice *motio*, movimento)» (Ejzenštejn, 1937g, p. 177), alla quale corrisponde un determinato movimento esteriore del corpo. Tale trasposizione di un significato emotivo e intellettuale in *movimento*, intesa come costruzione del gesto, della postura, della prossemica (la relazione spaziale) dell'attore, viene definita da Ejzenštejn, con espressione francese, come *mise en geste*, ossia, letteralmente, «messa in gesto» (Ejzenštejn, 1948a, p. 245).

A un livello successivo e di maggiore complessità, «lo sforzo di proiettare il conflitto interno in una forma tangibile genera una situazione scenica, un passaggio scenico che traduce concretamente il gioco delle emozioni di determinati personaggi in circostanze determinate» (Ejzenštejn, 1948a, p. 242). Tale è, ancora secondo espressione

francese, la *mise en jeu*, letteralmente, «messa in recita», ossia la trasposizione dei motivi principali dell'opera in una serie organica e coerente di *movimenti* capaci di formare nel loro complesso un'*azione* reale e concreta, considerata come uno degli elementi del gioco scenico.

Oltre la *mise en jeu*, a un livello ancora superiore, si trova la «*mise en scène*», che costituisce una sorta di «generalizzazione grafica di ciò che costituisce il contenuto dell'azione» (Ejzenštejn, 1937h, p. 23). In altre parole, la messa in scena – in ogni suo aspetto, come ad esempio la disposizione spaziale degli attori e degli oggetti di scena, l'aspetto della scenografia ecc. –, si deve configurare, secondo Ejzenštejn, come l'espressione visibilmente manifesta del contenuto psicologico dei personaggi e quindi del carattere dell'*azione*, quali appaiono in una determinata scena, ossia in un determinato frammento spazio-temporale dell'opera. Nella messa in scena, quindi, l'elemento tematico si fa immagine oltre che nel singolo *movimento*, nella completezza dell'*azione*.

Il carattere si manifesta attraverso le azioni – scrive Ejzenštejn a tale proposito – (e, nel caso specifico, azioni che si vanno formando). L'aspetto specifico delle azioni è il movimento. (Giudichiamo le azioni dal movimento e anche dalla voce e dalle parole). La traccia dei movimenti è la messa in scena. [...] Da sempre io sostengo e insegno che il gesto (e quindi anche l'intonazione) è una messa in scena «raccolta nell'uomo». E viceversa, la messa in scena è un gesto che «esplode» in una corsa attraverso lo spazio (Ejzenštejn, 1937i, pp. 17, 25).

Ma, è bene precisare che una stretta correlazione si ripete anche tra *mise en scène* e *mise en cadre*, ossia tra messa in scena e messa in inquadratura, la quale costituisce una sorta di messa in scena di secondo grado, che s'incarica di ritagliare, all'interno della scena, alcune porzioni di spazio significative e tali, ad esempio, da far emergere plasticamente uno o più aspetti del carattere dei personaggi, della loro interazione ecc.

Il livello successivo della messa in scena, l'ultimo di questa struttura, è l'«atto», che raggruppa una serie di azioni in base a un'unità di contenuto e composizione.

L'analogia tra il complesso di questa struttura compositiva dell'opera cinematografica e quello che soggiace all'unità d'azione della drammaturgia tradizionale è indubbia. Se l'opera teatrale «si divide in atti e gli atti in scene, allora ogni azione nell'interno delle scene de-

ve mantenere l'unità dell'atto, così come l'azione nell'interno degli atti deve mantenere l'unità di tutta l'opera, e non solo per quanto concerne il contenuto dell'azione, ma anche dal punto di vista della composizione scenica» (Ejzenštejn, 1928c, pp. 434-35). Ma, precisa Ejzenštejn,

se l'atto, l'azione del dramma, si scinde in scene, e le scene nella messa in scena, nel cinema la suddivisione va ancora oltre: la messa in scena si scompone ancora in nodi di montaggio, e i nodi di montaggio in inquadrature. E ogni elemento che segue è subordinato al diretto «superiore». [...] Tutto ciò che analizzando *La corezzata Potëmkin* o altri miei film appare come il risultato di complicatissimi calcoli ed elaborazioni compositive, in realtà non è che il diretto risultato della scomposizione drammaturgica.

Ma la scomposizione drammaturgica (che presenta una coesione interna e una giustificazione di principio assolutamente forti, diversamente da quanto accade con la suddivisione del film in scene, sequenze, inquadrature) poggia su due elementi differenti nel passaggio da un livello all'altro: alla base dell'atto e della scena vi è un'unità di azione; mentre alla base della *mise en scène*, della *mise en jeu*, della «*mise en geste*» e della *mise en cadre* che sono il fondamento delle costruzioni dell'inquadratura e del nodo di montaggio, come s'è visto, vi è il movimento (il nodo di montaggio «è una particolare inquadratura a tesi che nasce dalla sensazione esatta della situazione» (Ejzenštejn, 1928c, p. 435), ossia un'inquadratura che mantiene sempre l'unità di movimento, ma non quella di angolazione).

Lo iato che separa il cinema dal teatro e che segna una demarcazione netta tra l'una e l'altra forma di spettacolo è dunque la diversità che sussiste tra i due fattori unificanti i diversi livelli della composizione drammaturgica (atto, scena, nodo di montaggio, inquadratura): l'azione per il teatro, il movimento per il cinema, relativamente alle unità ch'esso non condivide con il teatro (come l'atto e la scena) e che lo caratterizzano in proprio (come il nodo di montaggio e l'inquadratura).

In questo modo si realizza una forte unità drammaturgica ed estetica dell'opera cinematografica, perché, come scrive Ejzenštejn,

è vero che in pratica un film è diviso in episodi separati. Ma tutti questi episodi sono attaccati al tronco di un tutt'uno ideologico, compositivo e stilistico.

L'arte è in ogni frammento di film, essendo parte organica di un tutto organicamente concepito (Ejzenštejn, 1932, p. 84). [...] Il risultato sarà un'opera attraversata da cima a fondo da quell'unica direttrice tematica che realizza effettivamente l'unità di forma e contenuto, e che in ogni suo particolare riconduce inmancababilmente nel cerchio di questo tema e della sua azione sullo spettatore, incapace di resistere alla forza di fascinazione esercitata dall'autentica opera d'arte (Ejzenštejn, 1934a, p. 264).

La regolarità compositiva è quindi essenziale dal punto di vista della pragmatica del film (la parola « bello », ricorda infatti Ejzenštejn, in molte lingue è sinonimo di « facile da guardare ») e deve attraversare l'intera struttura dell'opera.

Ma, Ejzenštejn sottolinea che

la regolarità strutturale non si limita affatto alla semplice presenza di una storia o di un aneddoto. Intanto, perché un aneddoto non è già, di per sé, una totalità strutturale. E poi perché l'intreccio o il soggetto narrativo non costituiscono la sola condizione dell'organicità compositiva. « Intrecciare » un'opera solo sul piano narrativo-situazionale è più semplice e immediato che organizzare la sua costruzione secondo un ordinamento sinfonico con una propria regolarità dell'orchestrazione compositiva (Ejzenštejn, 1934a, p. 373).

Nella semplice costruzione dello sviluppo degli eventi e delle azioni, i mezzi tecnici intervengono solo in quanto « illustratori » di una storia e si fermano al piano della pura *rappresentazione*, dove preminenti rimangono la ripresa e il montaggio epico; ma è invece proprio nell'orchestrazione drammaturgica dei mezzi tecnico-espressivi, data dal montaggio verticale, che, secondo lo schema complessivo dello sviluppo del *movimento* dell'opera, si realizza la « messa in forma » del film: il livello più alto del lavoro con cui il regista fa emergere, appunto mette in forma visibile e udibile, il proprio *atteggiamento* emotivo e intellettuale nei confronti del tema del film, coincidente con l'*immagine generalizzata* di quest'ultimo. « Il colore, il ritmo, - scrive Ejzenštejn - l'azione dell'attore, l'espressione del tema per mezzo dell'intera messa in scena, della colonna sonora o dell'immagine plastica dell'inquadratura, di un intero pezzo o di un breve nodo di montaggio ecc. ecco l'insieme degli strumenti della mia orchestra » (Ejzenštejn, 1937l, p. 415). La « messa in forma » s'incarica così di organizzare e costruire un ben « determinato sistema drammaturgico » del film, a

partire da una vera e propria «polifonia drammaturgica dei mezzi dell'azione cinematografica» (Ejzenštejn, 1948b, pp. 79-80).

Secondo Ejzenštejn, infatti, seguendo il principio drammaturgico della «messa in forma», il regista

deve essere capace di utilizzare ogni settore espressivo secondo tutte le possibilità che questo consente, e nello stesso tempo di saperlo collocare nell'*ensemble* generale del film secondo il posto che gli compete. [...] Interprete del proprio ruolo drammaturgicamente irripetibile. Interprete più adeguato di un contenuto unitario, colto in un particolare istante della sua elaborazione (Ejzenštejn, 1948b, pp. 76, 78).

In questo quadro teorico, quindi, «tutti i settori dell'espressione cinematografica devono entrare a far parte del film come elementi drammaturgici» (Ejzenštejn, 1948b, p. 77); e il film stesso diviene allora, secondo la definizione che Ejzenštejn conia appositamente a questo punto della sua ricerca, vero e proprio «spettacolo sintetico»¹⁸, perché è capace, anzi, pretende, unico tra le arti, l'integrazione organica di elementi eterogenei come, ad esempio, la recitazione, il suono, il colore e la plasticità delle forme tridimensionali data dall'imminente nascita della stereoscopia – che è vista da Ejzenštejn come sorta di ritorno allo stadio primitivo dello spettacolo, dove labile era la demarcazione tra attori e spettatori (Ejzenštejn, 1945-1947, p. 171).

La concezione dello «spettacolo sintetico» pare così la più matura e completa formulazione teorica sul film realizzata da Ejzenštejn.

¹⁸ «Dobbiamo vedere nel colore (e nella stereoscopia) qualcosa di essenziale: non un collaterale "arricchimento dei mezzi del cinema", ma un elemento integrante per la completezza dell'opera audiovisiva. [...] Le arti insieme spaziali e temporali, plastiche e sonore, per la prima volta nella storia si integrano nella pienezza dello spettacolo sintetico del film. Sarà il film sonoro a diventare e a restare per molti anni ancora lo spettacolo sintetico la cui forma artisticamente consolidata renderà possibile la diffusione di innumerevoli opere per un numero illimitato di volte in innumerevoli angoli del globo terrestre, cioè uno spettacolo sintetico non solo di massa per l'esecuzione, ma autenticamente di massa (più che popolare, internazionale) per l'uso e la diffusione» (Ejzenštejn, 1937m, pp. 394-95).

Il sistema della rappresentazione

4.1 Béla Balász

Béla Balász¹ (1884-1949), che s'inscrive insieme a György Lukács in quella corrente filosofica che dall'idealismo muove verso il materialismo dialettico, è forse uno tra i primi teorici a dare sistemazione agli elementi del linguaggio e, in particolare, alle convenzioni drammaturgiche che caratterizzano lo spettacolo cinematografico. I risultati di questo lavoro appaiono in un'opera edita a un anno dalla sua morte: *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, che raccoglie i suoi due precedenti volumi dedicati al cinema, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, del 1924 e *Lo spirito dei film*, del 1931.

Balász accoglie la considerazione diffusa tra i suoi contemporanei che «il film è l'arte del movimento» (Balász, 1948, p. 112) e che, «essendo il film uno spettacolo visivo, è perciò un'arte basata sull'azione fisica» (Balász, 1948, p. 139). I concetti di azione fisica (mutuato dal Sistema Stanislavskij) e di movimento costituiscono, dunque, il nucleo teorico forte della riflessione di Balász sullo spettacolo cinematografico.

Punto d'avvio di tale riflessione possono considerarsi due fondamentali domande sulle particolarità che caratterizzano la drammaturgia alla base di tale forma di spettacolo: «Se la drammaturgia è la dottrina dell'azione drammatica, si può parlare di drammaturgia nell'ambito di una immagine, nell'ambito dello stato particolare della singola inquadratura? Non è piuttosto vero che l'azione più improv-

¹ Il vero nome di Béla Balász era Herbert Bauer.

visa si manifesta solo nella successione delle immagini, nei rapporti che si stabiliscono fra i diversi "stati" disposti in ordine di tempo? » (Balász, 1948, p. 221). Balász pone così il problema del mutamento dei parametri drammaturgici che sta alla base del nuovo spettacolo, ossia l'estensione del concetto di azione a quello di movimento, e, a tale problema, dà una risposta che si pone in linea con i risultati delle ricerche delle avanguardie e di Ejzenštejn.

Certo – scrive –, nel film non può parlarsi del classico problema della sofistica greca, secondo il quale il movimento è costituito da una serie di stati particolari (il che automaticamente crea il problema inverso, se cioè sia possibile estrarre il movimento da una serie di singoli stati). Infatti, se pure ogni singolo fotogramma è l'istantanea del proprio immobile stato, il nostro occhio non lo percepisce come tale. *Noi vediamo il movimento*. Definiamo le immagini cinematografiche «immagini mobili», poiché anche la più breve inquadratura svela l'esistenza di un movimento. Anche la più piccola molecola dell'azione (indipendentemente dal fatto che si tratti di azione esterna o interna) è un'azione la cui manifestazione ottica è il movimento: anche nell'ambito di una singola immagine. In tal modo infatti l'azione agisce sui nostri sensi, sulla nostra coscienza: dal punto di vista della conoscenza estetica, questo rappresenta, dunque, il «dato», la condizione essenziale dell'azione stessa (Balász, 1948, pp. 221-22).

Così non solo Balász individua l'avvento di una nuova drammaturgia, basata su parametri inediti secondo i quali, nel film, l'importanza attribuita al singolo movimento equivale a quella attribuita, nel teatro, a un'azione intera e compiuta – «anche la più piccola molecola dell'azione è azione la cui manifestazione ottica è il movimento» –; ma identifica anche, di conseguenza, l'insorgere di una nuova estetica dello spettacolo.

Perciò la sua attenzione si concentra sulla nascita e sull'evoluzione degli elementi che differenziano lo spettacolo cinematografico da quello teatrale e che quindi ne costituiscono la drammaturgia.

Egli nota che già alle origini, quando più forte era il legame che il cinema intratteneva con il teatro – tanto da potersi definire, ricorda, come «teatro fotografato» –, emersero immediatamente alcune peculiarità insite nei suoi «nuovi elementi spettacolari» (Balász, 1948, p. 13) e nell'utilizzo di «temi e di azioni che discendevano unicamente dalla possibilità di rappresentare e organizzare "drammaticamente" gli avvenimenti naturali». Il film, da semplice «spettacolo da fie-

ra» (Balász, 1948, p. 14) quale era, iniziò a trovare una delle sue proprie specifiche prerogative: non solo «la natura divenne il palcoscenico del cinema» ma, a poco a poco, divenne anche «personaggio nuovo», dal momento ch'essa «si arricchì di sfumature drammatiche». In questo primo periodo, più rilevante ancora dell'utilizzo drammaturgico dell'elemento naturale, fu l'attribuzione di una «particolare importanza al movimento». Così, nonostante non si potesse ancora parlare di un vero e proprio linguaggio cinematografico, poiché la ripresa era fissa e non esisteva alcun principio di montaggio; si scoprivano tuttavia le potenzialità drammaturgiche del nuovo mezzo, insite nel puro movimento. Lo dimostra, spiega Balász, la nascita di una forma di spettacolo propriamente cinematografica come il *gag*, che, ambientando negli esterni i tradizionali «comici movimenti del buffone, del clown» (Balász, 1948, pp. 15-16), offriva a questi possibilità espressive altrimenti impensabili nel chiuso della scena. «Questo movimento avulso dall'azione bastava a divertire gli spettatori. [...] Così, la comicità del movimento trasformò una grave lacuna del cinema – la mancanza del suono – in un originale motivo stilistico: il movimento eccessivo. Da una comicità intesa come pura pantomima nacque una nuova struttura drammatica» – o, per meglio dire, «drammaturgica», dato che i due termini, nella scrittura di Balász, paiono equivalenti e intercambiabili. In quel primo nucleo spettacolare che era costituito dalla struttura drammaturgica minima del *gag*, «il movimento non possedeva ancora quel profondo significato psicologico che soltanto da vicino [con il primo piano] sarebbe stato possibile cogliere» (Balász, 1948, p. 17). Ciò si sarebbe verificato più tardi, quando il cinema avrebbe acquisito un proprio specifico linguaggio, in grado non solo di differenziarlo dallo spettacolo teatrale, ma di delineare una precisa identità drammaturgica ed estetica.

Fu proprio allora che, ricorda Balász, nel dar forma a questa sua identità, il cinema scardinò alcune delle convenzioni dello spettacolo della tradizione – non solo quello teatrale – e introdusse «un nuovo tipo di rappresentazione e un nuovo metodo di svolgere l'azione drammatica» (Balász, 1948, p. 26), basato su alcuni inediti principi come:

La distanza variabile fra lo spettatore e la scena, nell'ambito della scena stessa, da cui deriva la grandezza variabile che si svolge entro la cornice (secondo

la composizione) dell'inquadratura; la suddivisione della scena complessiva in quadri particolari; l'angolazione («prospettiva») variabile dei quadri particolari all'interno della scena; il taglio [montaggio], ossia il modo di disporre in ordinata successione i vari quadri particolari. Da questa ordinata successione nasce, come se si trattasse delle «tessere» di un mosaico disposte nel tempo, la scena come tutto unico (Balász, 1948, p. 21).

La variabilità della distanza tra scena e spettatore fa sì che quest'ultimo abbia la viva sensazione di essere proiettato *dentro* lo spettacolo, «al centro dell'azione» (Balász, 1948, p. 43), grazie all'identificazione del suo punto di vista con quello delle diverse prospettive adottate nelle differenti inquadrature. Con la variabilità dei piani di ripresa si rompe, secondo Balász, la separazione tra spettacolo e spettatore e si scioglie quell'aura di sacralità che fino ad allora, nella tradizione spettacolare, aveva avvolto l'evento drammaturgico. Non solo, ma la macchina da presa, attraverso la soggettiva, guida lo sguardo dello spettatore sino a farlo coincidere con quello del personaggio, con il risultato di un'intensificarsi dei processi di identificazione. Attraverso il movimento di macchina, poi, lo sguardo dello spettatore viene condotto passo passo all'interno del luogo dell'azione, dove può orientarsi secondo bruschi spostamenti oppure seguendo un moto fluido. È chiaro che l'introduzione di tali novità di linguaggio ha effetti di grande portata non solo perché instaura particolari condizioni percettive e quindi determina la fisionomia della pragmatica del film, ma soprattutto perché dà vita a convenzioni drammaturgiche propriamente cinematografiche. Balász non si risparmia nell'esemplificazione puntuale, a volte persino dei moduli e degli stilemi drammaturgici più comuni – nei quali i mezzi tecnici vengono utilizzati come semplici illustratori –, ma più spesso soprattutto delle nuove e originali convenzioni di drammaturgia che attraversano trasversalmente i più disparati generi cinematografici, le opere esteticamente più distanti, e che costituiscono un patrimonio dalle grandi potenzialità espressive. Egli si sofferma in particolare, però, sui quei frammenti di film dove, di volta in volta, un particolare movimento di macchina, un'inquadratura in dettaglio, una panoramica che indugia, intervengono appositamente per creare originali effetti poetici e lirici che sono veri e propri saggi delle potenzialità drammaturgiche dei mezzi tecnico-

espressivi, grazie alle quali, come scrive, «ogni prospettiva visiva equivale a una prospettiva spirituale» (Balász, 1948, p. 86).

Un simile lavoro analitico ed esemplificativo, che assume quasi l'aspetto e la funzione per così dire del «catalogo» delle convenzioni e della drammaturgia del film, viene realizzato da Balász anche a proposito del «taglio», o montaggio, ch'egli definisce come «*composizione mobile* del film» (Balász, 1948, p. 47) e che suddivide in diverse tipologie: «associazione», che suscita o rappresenta associazioni di idee; «concettuale», capace di provocare pensieri definiti, deduzioni, giudizi e valutazioni; «formale», basata su principi di analogia od opposizione delle forme; «direzionale» che, analogamente, segue una o più linee di composizione delle inquadrature e, infine, un tipo che non opera un taglio effettivo della pellicola, ma assume una funzione equivalente, come la panoramica, il carrello ecc. Tra le diverse tipologie egli individua soprattutto quelle in cui

il ritmo drammatico del contenuto si trasfonde nel ritmo visivo delle immagini: il ritmo esterno e formale accresce e potenzia il ritmo del dramma interiore. [...] Il movimento, infatti, acquista un significato artistico solo quando esprima un movimento interno (Balász, 1948, pp. 129, 139).

Proprio in questa direzione muove e opera soprattutto quella che Balász ritiene forse la più grande e importante innovazione che introduce lo spettacolo cinematografico: il primo piano. «Anche le cose appartate – scrive con tono quasi poetico –, chiuse nel loro guscio modesto, possono accendersi di inattese vibrazioni. [...] I buoni primi piani emanano una propria lirica efficacia. Li “vediamo” non tanto con occhi affettuosi quanto con cuore commosso» (Balász, 1948, p. 51). Ciò assume un'intensità ancora maggiore se il primo piano investe il volto dell'uomo: in questo caso, «v'è spesso la drammatica rivelazione di ciò che *realmente* si nasconde nell'“apparenza” d'un uomo. [...] Nel primo piano cinematografico (del tutto isolato dall'ambiente), lo spettatore scruta sino in fondo all'animo del personaggio, afferra anche il più sottile gioco mimico dell'attore» (Balász, 1948, p. 59). Accade così, con il primo piano, che il volto si astragga dalla realtà circostante, dal contesto spazio-temporale dell'azione, e che assuma una dimensione e una significazione d'altro livello, d'altro piano: «Mediante il primo piano, il film è in grado di staccare questi

particolari dallo svolgimento generale della scena, e di porla al di sopra della serie di immagini nella quale si articola il corso causale dell'azione» (Balász, 1948, p. 222).

Da un punto di vista pragmatico si verifica per così dire un vero e proprio salto, un salto di cui Balász ha dato testimonianza riferendo le reazioni di smarrimento del primo pubblico cinematografico, più o meno colto, dinanzi ai primi piani del volto, definiti all'epoca come «teste mozzate».

Per quanto riguarda l'aspetto temporale dell'azione, infatti, il primo piano interviene a interrompere il ritmo fluido dato dallo scorrere delle immagini. Per quanto concerne invece l'aspetto spaziale dell'azione, il primo piano obbliga lo spettatore a percorrere con lo sguardo un ordine di spazio che non può ricondurre in alcun modo a quello in cui si svolge l'intera azione; e, in questa nuova dimensione, egli è obbligato a utilizzare principi percettivo-interpretativi di relazione del tutto particolari tra grandezze, volumi, forme, curve, linee ecc. Lo spettatore si trova dinanzi non alla fisionomia del personaggio, dell'attore, dell'uomo; ma, secondo un'espressione che Balász appositamente conia, alla sua «microfisionomia»: il primo piano «ci svela quel mondo microfisionomico che a occhio nudo difficilmente si potrebbe individuare. [...] Tra le altre opere di chiarificazione riservate al cinema, vi sarà quella di scoprire, con l'ausilio della microfisionomia, ciò che nel nostro volto rappresenta il retaggio familiare, razziale ecc.» (Balász, 1948, pp. 61, 79).

Sono le minime e reciproche variazioni spazio-temporali tra gli elementi di questo nuovo insieme microscopico, a provocare nello spettatore le reazioni emotive: il primo piano, infatti, svela «attraverso movimenti tenuissimi, appena percettibili, la tempesta che si scatena sotto la superficie» (Balász, 1948, p. 80). In altre parole, con l'intervento del primo piano, lo spettatore è proiettato non solo dalla dimensione reale a quella spirituale, ma da quella «macro» dell'azione a quella «micro» del movimento. E, proprio quando interviene questo tipo di movimento, quando si può parlare non di mimica quanto di «micromimica», si aprono nuove e insospettite vie alla recitazione dell'attore.

Sottoposto al microscopio della macchina da presa, il volto – ma anche il corpo – dell'attore è infatti costretto ad abbandonare l'enfasi recitativa che aveva ereditato dalla tradizione teatrale e ad acquisire

quella sobrietà che sarà fondamento di una recitazione propriamente cinematografica: «È evidente che nei film basta un movimento quasi impercettibile per esprimere una grande passione, nei film in cui il batter d'un ciglio può rivelare la tragedia di un'anima, i gesti eccessivi e le smorfie sguaiate sono insopportabili. [...] Una qualunque stilizzazione innaturale dei movimenti non può non produrre l'effetto di una grottesca e penosa contraddizione» (Balász, 1948, pp. 72, 294). E perciò, sotto il microscopio della macchina da presa, accade che «l'uomo più avvezzo alla disciplina del proprio volto, più abile nella simulazione, non potrà non rivelare il suo vero volto (Balász, 1948, p. 58). [...] Si scopre immediatamente la differenza tra un movimento spontaneo e un movimento "voluto". Soltanto i movimenti nati dai riflessi inconsci ci sembrano naturali» (Balász, 1948, p. 72).

In questo modo già il cinema muto non solo trasforma radicalmente la drammaturgia della recitazione, abbandonando l'enfasi tipica del teatro, ma soprattutto introduce nell'ambito dello spettacolo una novità di grande rilievo: il confine tra attore e personaggio si fa più labile. Non solo, ma il cinema rende possibile l'espressione di stati dell'interiorità con un'immediatezza e una rapidità che sono negate alla recitazione teatrale e alla parola sulla quale, come abbiamo detto, si basa in gran parte la drammaturgia del teatro. Balász nota infatti come la velocità del movimento micromimico sia in grado di manifestare, in veri e propri «monologhi e dialoghi micromimici», mutamenti e metamorfosi interiori che la parola non saprebbe trattenere o che trasformerebbe in lunghe frasi. Tale immediatezza espressiva ha introdotto nell'ambito dello spettacolo possibilità recitative inimmaginabili non solo per il teatro, ma anche per la pantomima, ampliando e approfondendo le possibilità introspettive della rappresentazione dell'interiorità. L'abilità dell'attore ha dato vita, rileva Balász, alla «micromimica polifonica», capace di creare giochi, anche simultanei, di simulazione e dissimulazione degli stati interiori. Con l'avvento del sonoro, inoltre, l'attore ha affinato la propria «micromimica polifonica», sino a prodursi in sorprendenti effetti di contrappunto audio-visivo, utilizzando le disimmietrie che si danno tra linguaggio verbale e non verbale.

Finché, scrive Balász, nel film «accade che lo spazio e il tempo dedicati, attraverso la microfisionomia, al *dramma interiore*, andarono a scapito dell'*azione esterna*. [...] L'azione del film seguì un filo del tutto interiore, spirituale, profondo. Anche nell'azione si riverberò il

dramma interiore degli attimi più reconditi, inafferrabili, spirituali: la microdrammatica» (Balász, 1948, pp. 69, 80), o meglio, la microdrammaturgia. La microdrammaturgia si sovrappose spesso alla drammaturgia complessiva del film e sostituì all'azione di quest'ultima il proprio movimento: «La scena totale può anche esser avvolta da una gelida immobilità di morte, ma – nota Balász – i primi piani possono svelare il movimento pulsante dei più piccoli ingranaggi del meccanismo. In questo modo il montaggio dei primi piani imprime movimento all'azione» (Balász, 1948, p. 82). È questo un altro degli effetti che sono appannaggio esclusivo del cinema e sono negati ad altre forme di spettacolo, le quali tollerano l'immobilità dell'azione complessiva solo per brevi istanti poiché, diversamente dal cinema, non possono attribuire un vero valore drammaturgico al movimento millimetrico del volto o di altre parti del corpo.

Allora proprio perché «nel film – come rileva Balász, anticipando quanto scriverà più tardi Merleau-Ponty, – ogni minimo movimento esterno si trasforma in espressione interna», il cinema, dopo secoli di cultura scritta, restituisce una visibilità piena e compiuta al corpo intero, colto quale espressione manifesta e immediata dell'interiorità o dello «spirito» umano, in tutta la gamma delle sue componenti più profonde e ignote: «I movimenti riflessi sono espressivi perché hanno sempre una ragione» (Balász, 1948, p. 140) scrive; ed anche: «Non esiste movimento più espressivo dell'andatura, non foss'altro perché tale movimento è in genere inconscio» (Balász, 1948, p. 136).

Da ciò si comprende bene, per Balász, quale sia il segreto nascosto dietro un fenomeno di grande rilevanza socio-culturale come il divismo, il quale è caratteristico solo dello spettacolo cinematografico: «di fatto, l'arte di quei divi si esaurisce nella manifestazione, estremamente intensa e suggestiva, della propria personalità» (Balász, 1948, p. 309). Guardando alla diva per eccellenza, alla «divina» Greta Garbo, egli nota infatti come «in ogni sfumatura, in ogni atteggiamento della sua mimica, si scopre sempre quell'espressione che è di lei sola, e che sembra essere anatomicamente fissa e immutabile» (Balász, 1948, p. 310). Con il divismo, il cinema, unica tra le forme dello spettacolo, si spinge quindi quasi a sciogliere quel limite tra attore e personaggio che sin dall'inizio aveva reso labile.

Ciò si determina in misura maggiore con l'avvento del sonoro che offre all'attore la possibilità di recitare anche attraverso la propria vo-

ce, ricca di elementi personali come «l'intonazione, l'accento, il timbro, insomma quelle inflessioni involontarie e inconsapevoli che spesso accade di imprimere» (Balász, 1948, p. 243) e che nello spettacolo cinematografico possono acquisire un valore drammaturgico assai più rilevante che non in quello teatrale dove appaiono sopraffatti dall'enfasi recitativa che investe anche la vocalità dell'attore. All'attore cinematografico è data invece la possibilità di creare suggestivi e sottili contrappunti tra il senso delle parole e le sfumature della voce con cui esse vengono pronunciate; e ciò grazie non solo all'abilità recitativa, ma anche ai mezzi tecnici – in questo caso il microfono e tutto l'apparato fonico –, i quali possono intervenire per enfatizzare al momento opportuno alcuni dettagli, al pari del primo piano visivo.

Un altro tipo di contrappunto (e l'insieme di tali contrappunti, s'intende, crea forme di conflitto drammatico che profondamente differenziano la drammaturgia cinematografica da quella teatrale) può essere determinato dalla musica, quando «non *illustri* le sensazioni che la recitazione visibilizza, ma conferisca a esse una *diversa espressione*, una *espressione musicale*: la forma visibile dell'azione drammatica, che si traduce nell'immagine, e la forma udibile espressa dalla musica si svolgono su linee parallele senza però dipendere l'una dall'altra» (Balász, 1948, p. 252). Per tale ragione, si comprende perché Balász affermi che, nel film audiovisivo, «il suono può svolgere una funzione drammatica [drammaturgica] d'importanza decisiva» (Balász, 1948, p. 222), e, anche se precisa che «nel film il movimento musicale non può sostituire il movimento visivo» (Balász, 1948, p. 305), egli sostiene comunque che «la musica riesce a fondersi meglio con il film che con il teatro» (Balász, 1948, p. 303). Dunque essa svolge nello spettacolo cinematografico un ruolo drammaturgico ben più centrale rispetto a quello che occupa nello spettacolo teatrale. Balász ne dà dimostrazione attraverso una sorta di altro «catalogo», costituito da una nutrita serie di esempi nei quali si affacciano le prime convenzioni del linguaggio e della drammaturgia del film audiovisivo, dove alla musica si intrecciano elementi come il rumore, il suono, la voce, da un lato, e, dall'altro, le diverse componenti visive.

Perciò analizza «l'importanza del montaggio sonoro nell'ambito della drammaturgia cinematografica» (Balász, 1948, p. 231), ad esempio il montaggio di contrasti esclusivamente sonori (singhiozzi e risate, musica da ballo, lamenti e così via) oppure quello di suoni e silenzi.

Per Balász, infatti, nello spettacolo cinematografico, anche «il silenzio è azione, e spesso è un'azione che possiede una determinata e prevista espressione drammatica», anzi, preferibilmente, esso «deve possedere una motivazione drammatica» (Balász, 1948, p. 241). Dunque il silenzio, tanto quanto il suono, è elemento della drammaturgia del film audiovisivo. Altro elemento è, per Balász, la parola, che può persino essere enfattizzata, in alcuni momenti, attraverso il primo piano della bocca di un attore che la pronunci o un aumento brusco del volume sonoro. Tuttavia, precisa, «l'immagine – e non solo le cose rappresentate nell'immagine ma la complessiva configurazione dell'immagine stessa – può esprimere assai più di quel che le parole non facciano» (Balász, 1948, p. 246). Per questo motivo «l'impiego della parola nel film sonoro ha possibilità e funzionalità assai diverse di quelle offerte dal palcoscenico» (Balász, 1948, p. 258). Come abbiamo già detto, infatti, nello spettacolo teatrale la parola è equiparabile all'azione per funzione e ruolo drammaturgici; al cinema, invece, essa assume un'importanza non vicaria ma che più si raccorda al complesso della drammaturgia del film.

Un'altra fondamentale diversità che si pone tra spettacolo cinematografico e teatrale è la frammentazione delle unità di luogo e di tempo. Se è vero, infatti, che, come scrive Balász, «non si può coniugare l'immagine cinematografica» in quanto essa dà rappresentazione solo al tempo presente e non a quello passato o futuro, è anche vero, però, che una serie di convenzioni drammaturgiche di montaggio e di costruzione interna dell'immagine, può intervenire proprio per situare le azioni nel passato o futuro, spezzando, in questo modo, l'unità di tempo dello spettacolo. Inoltre diversamente da quanto accade nello spettacolo teatrale, in quello cinematografico, il tempo è comunque frammentato perché «il film non consente una costruzione impernata su poche e lunghe scene, giacché questa struttura contraddirebbe il carattere visivo del cinema» (Balász, 1948, p. 273). Il carattere frammentario del film è riscontrabile anche per quanto riguarda lo spazio dell'azione, il quale, come abbiamo già detto, è continuamente segmentato dalla ripresa. Quindi le convenzioni drammaturgiche del film portano a una frantumazione dell'unità d'azione: ed è dunque questa la ragione per cui «nel film, una lunga scena che si svolga sempre nello stesso luogo è realizzabile solo se possiede un ben definito movimento interno».

Ne deriva una forma di drammaturgia assai complessa che frammenta le unità di luogo, tempo e azione, e che, in virtù di tale frammentazione, attribuisce un'importanza inedita al movimento minimo, persino microscopico, il quale appunto rivela, secondo nuove convenzioni drammaturgiche, il movimento interno.

Proprio per tali ragioni, «la sceneggiatura non potrà accentrare tutta la complessità dell'azione» (Balász, 1948, p. 274), ossia non riuscirà a dar conto della multiformità, anche microscopica e per di più mutevole non tanto dell'azione quanto dei movimenti del film, così come invece riesce a fare il testo teatrale. La sceneggiatura, infatti, «deve rendere chiaramente percepibili e sottolineare al massimo con i mezzi letterari di cui dispone, gli elementi visivi che entrano a far parte del film» (Balász, 1948, p. 267). Ma descrivere dettagliatamente a parole la concretezza e la particolarità di un'immagine è quasi impossibile, e lo è ancor più se l'immagine in questione è in movimento, come quella cinematografica, con tutta la complessità cangiante, per così dire inafferrabile, che la contraddistingue. La sceneggiatura è così costretta in un ruolo di semplice rimando alle future immagini in movimento. Tuttavia Balász, proprio perché fu anche sceneggiatore, non porta sino alle loro conseguenze tali osservazioni e attribuisce invece alla sceneggiatura una dignità estetica pari a quella di cui gode il testo teatrale. Così, egli non rileva il fatto che, nonostante le due forme scritte siano accomunate dall'intento di dare una prima traccia, più o meno compiuta, degli eventi che lo spettacolo dovrà *mostrare, rappresentare* (diversamente da quanto fa la letteratura che gli eventi invece *racconta*), l'una, la sceneggiatura, rimane semplice strumento di un lavoro che prenderà una forma propria e unica attraverso la recitazione dell'attore e l'orchestrazione dei mezzi tecnico-espressivi data dal regista; mentre l'altra, il testo teatrale, è invece un'opera d'arte già in sé compiuta, sempre chiaramente riconoscibile e identificabile, pur nella diversità delle rappresentazioni a cui dà origine, perché, come Balász aveva già notato, custodisce già in sé una drammaturgia di cui la parola è elemento centrale insieme all'azione non solo in quanto ne è il motore, ma anche perché addirittura la sostituisce, giungendo a formare con essa un'unità unica – come appunto dimostra la definizione di «azione parlata» coniata da Pirandello per il teatro.

4.2 Rudolf Arnheim

Allievo di Wertheimer e Köhler, psicologi fondatori della *Gestalttheorie*, Rudolf Arnheim (1904) ha notevolmente approfondito e ampliato il lavoro inaugurato da Münsterberg sullo spettacolo cinematografico, sino a creare una teoria improntata alla pragmatica del film, nella quale la prospettiva psicologica e quella estetica, oltre a integrarsi reciprocamente, convergono sui medesimi obiettivi. I risultati di tale riflessione, dopo essere stati espressi in diversi saggi editi tra il 1933 e il 1938, nel 1957 sono confluiti nel volume *Film come arte*.

Il cinema appare immediatamente ad Arnheim non solo e non tanto come oggetto di una personale e precoce passione, ma soprattutto come « caso critico » capace di mettere in crisi la *Gestalttheorie* in uno dei suoi principi basilari, ossia quello secondo il quale i processi visivi più elementari non producono immagini meccanicamente registrate del mondo esterno, ma organizzano il materiale grezzo fornito dai sensi in base a leggi creative di semplicità, regolarità ed equilibrio. In questa prospettiva, quindi anche l'opera d'arte non può essere considerata una semplice imitazione del reale, ma una trasformazione di ciò che si osserva nelle forme specifiche di un dato mezzo espressivo. Dunque il cinema, tanto quanto la fotografia, se considerato non come forma d'arte, ma come mera riproduzione meccanica della realtà – secondo un'opinione all'epoca ancora molto radicata soprattutto presso le élite intellettuali –, mina alla base la *Gestalttheorie*.

Così il lavoro svolto tra il 1929 e il 1932, con cui Arnheim crea la sua *Materialtheorie*, vero e proprio corollario alla *Gestalttheorie*, provando in maniera puntuale e precisa che le limitazioni tecniche alla base dello scarto tra film e reale costituiscono le potenzialità espressive proprie ed esclusive del cinema, finisce per dimostrare che quest'ultimo non è affatto un apparato meccanico atto a copiare fedelmente la realtà, quanto « un mezzo che può, ma non deve necessariamente, essere usato per produrre risultati artistici » (Arnheim, 1957, p. 21). Non solo, ma l'esemplificazione sistematica compiuta da Arnheim a proposito degli effetti artistici dati nei più diversi film dalle limitazioni tecniche, conduce lo studio psicologico dal versante estetico a quello pragmatico, in particolare quando emerge con forza il principio secondo cui quanto maggiore è appunto lo scarto tra film e

reale tanto più intenso è lo sforzo dello spettatore per colmare tale scarto e più viva quindi la sua partecipazione all'opera.

Ma una vera e propria convergenza tra estetica e psicologia viene realizzata da Arnheim attraverso l'applicazione della prospettiva pragmatica alla scrupolosa e completa analisi delle modalità percettive e interpretative che il film impone allo spettatore e che non possono essere in alcun modo assimilate a quelle comunemente utilizzate nella vita quotidiana. Egli prende così in considerazione la particolarità delle condizioni percettive in cui è costretto lo spettatore dinanzi alle trasformazioni del reale che il cinema opera e manifesta in fenomeni ottici quali l'illusione di profondità o tridimensionalità apparente, la distorsione cromatica imposta dal bianco e nero, gli effetti visivi prodotti dall'artificialità dell'illuminazione, quelli dovuti alla limitazione del campo visivo data dai limiti dello schermo e infine quelli di ingrandimento o di rimpicciolimento creati dalla variabilità della distanza e della prospettiva adottate dalla macchina da presa in rapporto agli oggetti.

I risvolti più densi di implicazioni per lo studio del cinema come forma non solo dell'arte, ma anche dello spettacolo, giungono però quando l'analisi di Arnheim si concentra sull'assenza di continuità spazio-temporale che differenzia l'evento drammaturgico filmico non solo da quello reale, ma anche da quello teatrale. Egli, infatti, nota come la frammentazione dello spazio e del tempo dell'azione cinematografica costringa lo spettatore in una condizione eccentrica rispetto a quella prodotta da altre forme di spettacolo; una condizione, quindi, del tutto particolare dal punto di vista pragmatico:

L'elemento d'illusione è relativamente forte nel caso del teatro perché abbiamo uno spazio reale (il palcoscenico) e un periodo di tempo reale. La componente di illusione è invece molto debole quando guardiamo un'immagine. [...] Il cinema — e cioè l'immagine animata — sta a mezzo tra il teatro e il quadro fotografico statico. Presenta lo spazio e non, come accade sulla scena, coll'aiuto dello spazio reale, ma come in qualsiasi ordinaria fotografia, con una superficie piatta. Nonostante questo, l'impressione che dà dello spazio non è, per varie ragioni, debole come quella data da una fotografia statica. Lo spettatore è dominato da una certa illusione di profondità e dall'impressione della vita reale. Il cinema ci offre così un'illusione parziale (Arnheim, 1957, p. 34).

Proprio in virtù di questa «illusione parziale», secondo Arnheim, può realizzarsi il montaggio che agisce sulla dimensione temporale dell'azione, spezzando e frammentando ulteriormente l'evento drammaturgico filmico.

Così la dimostrazione di quanto e come ciascuna di queste peculiarità proprie del cinema corrisponda a una potenzialità espressiva capace di dar vita, insieme alle altre, al linguaggio artistico del film, porta Arnheim a configurare il proprio studio non solo come applicazione della psicologia al problema estetico del film, ma come vera e propria teoria dello spettacolo cinematografico, ricca di rilievi acuti sulla configurazione dei modelli e delle convenzioni drammaturgici vigenti all'epoca nel panorama produttivo mondiale e improntata a propri precisi orientamenti, spesso trasformati in vere indicazioni prescrittive. In tale quadro teorico, grande importanza viene attribuita da Arnheim all'utilizzo espressivo delle limitazioni tecniche che allontanano il film dal reale e che si configurano come sue esclusive forme di rappresentazione, le quali «non derivano tanto dall'argomento in se stesso quanto dalle qualità del mezzo» (Arnheim, 1957, p. 14) – come dire che anche nel cinema come in tutte le altre arti, il contenuto è sempre subordinato e modellato a partire dalle particolarità e dalle qualità espressive. Per tale ragione, egli afferma che un utilizzo espressivo degli elementi propriamente cinematografici (come l'illusione di tridimensionalità, il bianco e nero, la luce artificiale, la limitazione del quadro) comporta una serie di scelte artistiche tale da imporre immediatamente al complesso del film uno specifico stile. Un utilizzo espressivo del mezzo tecnico può così dar corpo a un vero e proprio linguaggio artistico e a convenzioni drammaturgiche propriamente cinematografici. Arnheim, a tale proposito, compila un vero e proprio «Compendio dei mezzi creativi della macchina da presa e della pellicola» in cui trovano posto sia le applicazioni espressive sia le prescrizioni sull'utilizzo dei limiti e delle caratteristiche esclusivamente cinematografici della rappresentazione del reale. Egli afferma, ad esempio, che il montaggio può essere utilizzato espressivamente non in base agli schemi della scuola sovietica, e in particolare a quelli di Pudovkin e Timošenko, quanto a partire da principi di relazione tra le angolazioni delle inquadrature, i loro contenuti e il tempo e lo spazio ai quali esse danno rappresentazione. La ripresa, poi, può essere impiegata dal regista per ottenere una serie di effetti pragmati-

ci che introducono, nell'ambito dello spettacolo, un mutamento radicale nel rapporto tra spettatore ed evento drammaturgico. Con un'angolazione inconsueta, essa infatti è in grado di destare l'attenzione dello spettatore e così suscitare in lui sia un maggiore interesse verso le qualità formali dell'opera, spesso soffocate da quelle contenutistiche, sia una particolare interpretazione. Infine, con i numerosi mezzi in grado di produrre o intervenire sui diversi tipi di movimento presenti nel film, il regista può accrescere notevolmente il proprio patrimonio espressivo.

E proprio al movimento, fattore fondamentale della drammaturgia che caratterizza lo spettacolo cinematografico, Arnheim dedica una parte assolutamente centrale del proprio lavoro teorico sul film, la quale confluisce in un importante saggio del 1934 intitolato appunto *Il movimento*, seguito poi da altri due noti studi sul medesimo argomento: uno, del 1938, sull'evoluzione delle *Idee che fecero muovere le immagini* e l'altro, che costituisce il nucleo centrale del volume *Arte e percezione visiva*, edito nel 1956.

Benché, come Ejzenštejn, egli individui nell'effetto stroboscopico alla base dell'illusione di movimento del cinema un'affinità con il principio che soggiace al montaggio di due inquadrature, sostiene anche che questo tipo di movimento non è suscettibile di interventi o manipolazioni tali da renderlo espressivo. Il movimento su cui Arnheim si concentra è quindi soltanto quello effettivamente percepito dal pubblico, dunque rilevante da un punto di vista pragmatico e fondato sugli spostamenti dei corpi vivi o inerti, sugli effetti dati dalla prospettiva e dalla distanza della macchina da presa in rapporto agli oggetti, sull'effetto di relatività determinato dallo spostamento della macchina da presa stessa in rapporto a corpi sia mobili che immobili, sull'impressione di dinamismo creata dal montaggio e infine sull'azione reciproca di singoli movimenti montati insieme.

Queste le diverse forme che può assumere nel film il movimento, il quale si conferma come l'elemento fondante e distintivo della drammaturgia dello spettacolo cinematografico. Perciò egli sostiene che «è compito degli attori e del regista accentuare le qualità espressive del movimento e definire così il carattere dell'intero film come pure della singola scena» (Arnheim, 1957, p. 162). A tal fine essi dovranno tener conto dei due fattori principali che influiscono sull'espressività

del movimento, ossia la sua stessa velocità e il ritmo con il quale ad esempio si ripete.

Caratteristica che differenzia il cinema dalle altre forme di spettacolo è anche quella di poter non solo influenzare ma persino produrre un movimento drammaturgicamente rilevante attraverso l'apparato tecnico. Con l'intervento di un primo piano, ad esempio, «i movimenti si estendono su distanze relativamente lunghe e appaiono quindi più rapidi» (Arnheim, 1957, p. 164). Effetto, questo, che, secondo Arnheim, non è stato tenuto in debita considerazione dagli attori, i quali infatti non hanno variato in nulla la velocità della propria recitazione nel passaggio dallo spettacolo teatrale a quello cinematografico e hanno così adottato dinanzi alla macchina da presa «movimenti troppo affrettati che appaiono oggi ridicoli».

Inoltre, «l'angolo particolare da cui la macchina da presa riprende l'oggetto influisce sul movimento, non soltanto perché la velocità dipende dalla distanza, ma anche perché l'accorciamento in prospettiva diminuisce il tragitto percorso dal movimento e aumenta cioè la velocità visiva. Le inquadrature oblique, perciò, intensificano spesso il movimento, aggiungendo così la dinamica della velocità a quella della posizione obliqua».

Più in generale, poi, «ogni spostamento della macchina da presa produce e modifica il movimento. Le panoramiche fan vedere oggetti in un movimento illusorio, anche se la ragione si sforza di ricordarci che si tratta in realtà di oggetti immobili» (Arnheim, 1957, p. 165). In questo modo si possono produrre particolari effetti di «relatività del movimento» sommando alla mobilità di un oggetto quella della macchina da presa: «Se qualcosa si muove nel quadro, questo movimento appare dapprima come un movimento della cosa stessa e non come il risultato d'un movimento della macchina che passi dinanzi a un oggetto immobile. In casi estremi, si arriva a presumere un rovesciamento della direzione di certi movimenti. Ma è tuttavia possibile sapere quale movimento sia relativo e quale assoluto attraverso la natura e il comportamento degli oggetti presentati nell'inquadratura» (Arnheim, 1957, p. 39). Tali sorprendenti effetti possono essere interessanti dal punto di vista non solo pragmatico, ma anche estetico e drammaturgico.

Inoltre, l'apparato tecnico si fa promotore di un movimento espressivo anche quando, attraverso gli spostamenti della macchina

da presa, rappresenta gli stati exteriori ed interiori dei personaggi come cadere, sollevarsi, ondeggiare, barcollare, avere le vertigini ecc.

Arnheim ricorda poi come «gli operatori della vecchia scuola, che facevano funzionare la loro macchina girando la manovella, correggevano con finezza i movimenti rallentandoli o accelerandoli» (Arnheim, 1957, p. 163), in base alle esigenze espressive e drammaturgiche richieste dalla scena. Quando però venne standardizzato il numero di riprese da farsi al secondo, si perse la possibilità di intervenire in maniera immediata sul movimento; ma ben presto si acquisì una serie di nuove tecnologie per un intervento a posteriori sulla natura stessa del movimento, tale da darne una rappresentazione fortemente alterata: al contrario o all'indietro, accelerata piuttosto che rallentata, persino fissata o, per così dire, congelata, in un'immagine statica. Questo insieme di artifici tecnici venne sin dall'inizio utilizzato per attribuire allo spettacolo cinematografico un aspetto di irrealtà. Ogni alterazione prodotta su un movimento reale, nota infatti Arnheim, «distrugge immediatamente ogni illusione di realtà» (Arnheim, 1957, p. 101). L'accelerazione d'un movimento naturale può simboleggiare concitazione, agitazione, oppure dare una rappresentazione concentrata di movimenti estremamente lenti. Al contrario, il rallentamento può dilatare un movimento reale ed esprimere calma, persino pigrizia, oppure può offrire una rappresentazione chiara di movimenti in realtà molto rapidi e inafferrabili. L'interpolazione di immagini statiche nel film può dare l'impressione di un improvviso e brusco arresto del movimento. Egli lamenta, però, come «questi mirabili espedienti tecnologici non conformi alle esigenze del realismo vengono in genere trascurati» poiché i registi «s'accontentano di copiare pedissequamente la realtà» (Arnheim, 1957, p. 101). Si potrebbero, invece, creare effetti poetici o comici soltanto grazie all'alterazione della natura di un movimento reale. Ad esempio, Arnheim indica il rallentato come mezzo per frenare «in modo grottesco i movimenti naturali; ma può anche creare movimenti nuovi che non appaiono come un rallentamento nei movimenti naturali, ma hanno un curioso carattere proprio di fluttuante scorrevolezza» (Arnheim, 1957, p. 104). Inoltre, l'immagine statica «inserita nel bel mezzo d'un film mobile crea una sensazione curiosa; soprattutto perché il carattere temporale delle inquadrature mobili è esteso alla fotografia ferma, che appare quindi spettralmente pietrificata» (Arnheim, 1957, pp. 105-106) e,

questo, perché, come egli rileva, «in primo luogo c'è una strabiliante differenza tra un arresto volontario di movimento e l'assoluta rigidità d'una fotografia; e, in secondo luogo, un attore non può rimanere nelle assurde posizioni in cui lo coglie un'istantanea, che non dipende dalla volontà dell'attore né dalle leggi del movimento fisico» (Arnheim, 1957, pp. 105-106).

Ma il mezzo forse più potente per imprimere a posteriori una forte deformazione al movimento naturale è il montaggio che «influisce sulla velocità in quanto il movimento appare più rapido quanto più breve è la durata dell'inquadratura» (Arnheim, 1957, p. 165). Arnheim osserva inoltre che persino «un pezzo di movimento, tagliato dal contesto originale, cambia probabilmente qualità, e la combinazione dei movimenti nel montaggio provoca una quantità di interferenze reciproche». Ma questa estrema eterogeneità del movimento, secondo Arnheim, può influire e anzi minare la coerenza e l'unità formale dell'intero film, perciò va limitata quanto più possibile: «ogni sequenza dovrebbe avere uno stile di movimento chiaramente definito, sia che la velocità in aumento delle scene che si susseguono creino un crescendo, sia che la successione controllata di unità veloci e lente diano origine a un ritmo ben definito».

Unico tra le forme dello spettacolo, il cinema attribuisce un valore drammaturgico non solo al movimento promosso dall'apparato tecnico, ma anche a quello degli oggetti e dell'ambiente. Addirittura quest'ultimo, secondo Arnheim, «partecipa all'azione con un movimento che può essere a volte più efficace di quello del corpo umano. Il che non sorprende, poiché le azioni del mondo inorganico hanno una semplicità grandiosa, difficilmente raggiungibile con il complesso strumento dello spirito umano» (Arnheim, 1957, p. 163).

Tuttavia proprio il movimento del corpo dell'uomo, come già aveva detto Balász, assume un valore drammaturgico altissimo nel film, in cui, diversamente da quanto accade in altre forme di spettacolo, «le cose si vedono più nette e più vicine, la direzione e la velocità di ogni movimento son messe ben in risalto» (Arnheim, 1957, p. 162). Arnheim nota infatti che, in un film, può essere determinante ogni minimo dettaglio e ogni più sottile sfumatura del movimento con cui, ad esempio, una madre mette a letto il figlio: «Dai gesti calmi o affrettati, abili o goffi, energici o fiacchi, sicuri o esitanti di questa madre ci rendiamo conto di che tipo di persona si tratta, di che cosa prova in

quel momento, e in quali rapporti è col bambino» (Arnheim, 1957, p. 161).

Proprio perché nel film il movimento più microscopico assume una grande valenza drammaturgica e proprio perché esso è difficilmente controllabile da chi lo compie, foss'anche un abile attore, è preferibile, per Arnheim, ricorrere al *tipaž*, all'uomo comune che quello stesso movimento compie in maniera del tutto naturale e semplice. Il movimento che caratterizza il *tipaž*, gli appare infatti capace di dar origine a uno stile espressivo «puro» e propriamente cinematografico. Questa predilezione per il *tipaž*, tuttavia, non porta Arnheim a considerare l'uomo alla stregua di tutti gli altri oggetti posti dinanzi alla macchina da presa, secondo gli eccessi tipici della prima scuola di Kulešov e Pudovkin. Il *tipaž* può sostenere l'analisi minuziosa dei più tenui movimenti muscolari del proprio volto operata da un primo piano ed è perciò adatto a un genere di film drammatico e improntato al naturalismo, dove qualsiasi sconfinamento nella stilizzazione recitativa risulterebbe oltremodo artificioso e insopportabile, come dimostrano le più comuni convenzioni di drammaturgia della recitazione muta che spesso utilizzano un «trucco a buon mercato per tradurre qualsiasi desiderio mentale in un linguaggio di stereotipi visivi» (Arnheim, 1957, p. 122). Nonostante ciò, il *tipaž* non può trovare posto in un film comico.

Arnheim, infatti, osserva che, in termini di drammaturgia della recitazione filmica, quanto vale per un genere cinematografico come quello drammatico, non può essere applicato ad altri generi, ad esempio a quello comico. Il film comico è caratterizzato da un tipo di recitazione fondata su convenzioni drammaturgiche che investono il movimento non tanto del volto quanto del corpo, sottoponendolo a una fortissima stilizzazione che quasi lo astrae e lo assimila in qualche modo a quello della marionetta, pur in una sorta di complesso quanto arduo contrappunto dinamico tra rigidità e fluidità del moto. Per tale ragione, secondo Arnheim, nello spettacolo cinematografico più ancora che in quello teatrale, «il grande attore si distingue per la semplice e caratteristica melodia del proprio modo di muoversi» (Arnheim, 1957, p. 161). Se ne ha una chiara dimostrazione nei casi estremi della recitazione di attori come Charlie Chaplin o Buster Keaton, capaci di dar forma a una propria personale ed esclusiva melodia del movimento corporeo, un vero e proprio «tema dinamico»

tale da potersi definire persino « con la precisione dei termini musicali ». Ciò poteva trovare la propria massima espressione, secondo Arnheim, all'epoca del cinema muto e, in particolare in un contesto – come quello del genere comico – caratterizzato da convenzioni drammaturgiche assai lontane da quelle per così dire naturalistiche o realistiche.

Egli infatti considera il periodo del cinema muto come epoca aurea, nella quale il movimento, nella sua accezione più ampia, si dispiega in una vasta gamma di sfumature espressive e raggiunge una sorta di purezza limpida, quasi una « grafica semplicità », trovando così la propria massima espressione drammaturgica. Al contrario, nelle convenzioni di linguaggio e di drammaturgia che istituisce il film sonoro e che Arnheim vede come rigide e povere, il movimento è costretto a ridurre la propria gamma di manifestazioni ed espressioni.

Accade così che, con l'avvento del cinema sonoro, la passione cinematografica di Arnheim si tramuta d'un tratto in un vero e proprio « senso di disagio » dinanzi al film audiovisivo.

Egli infatti nota come l'introduzione del sonoro sottragga al film gran parte delle sue proprie peculiarità linguistiche e drammaturgiche, facendolo così ripiegare in una sorta di pigrizia creativa, sempre più vicina al naturalismo. « L'avvento del cinema sonoro – scrive appunto – dev'essere considerato come l'imposizione d'una novità tecnica che portava fuori della strada percorsa in quel momento dai migliori artisti cinematografici, impegnati a creare uno stile esplicito e puro di cinema muto, sfruttando le sue limitazioni » (Arnheim, 1957, p. 135).

Ad esempio, il linguaggio parlato, per Arnheim, limita l'espressività della recitazione e annulla quasi del tutto la spinta di ricerca delle innovazioni registiche; ciò ha ripercussioni anche in ambito pragmatico, poiché riporta l'attenzione dello spettatore al contenuto piuttosto che alla forma artistica dell'opera cinematografica.

Egli inoltre osserva che il disinteresse per gli aspetti formali del cinema ha portato a far coesistere suono e immagine senza una ricerca specifica sui principi in grado di creare una sinestesia, un'unitaria e organica integrazione dei due linguaggi. Ciò che egli coglie nei primi film sonori è infatti un'infelice coesistenza di tali linguaggi, che, quando non si trasforma in vera e propria lotta di sopraffazione dell'uno sull'altro, si limita a un banale parallelismo, a una sorta di fastidioso e

disarmonico «doppio binario». Così, anche se in maniera meno approfondita di Ejzenštejn, egli auspica «tra i due fattori componenti un'affinità molto più intrinseca del semplice fatto biologico. [...] Un rapporto di questo genere si ha soltanto su un altro piano, più alto: e cioè su quello delle cosiddette "caratteristiche espressive"» (Arnheim, 1957, p. 182). In questo modo, sulla base di una comune funzione espressiva, elementi che nella realtà resterebbero tra loro distinti e lontani, possono essere accomunati nel film in funzione drammaturgica: per esprimere un particolare stato interiore, ad esempio, un rosso cupo può essere accostato al suono altrettanto cupo di un violoncello. Tuttavia Arnheim precisa che i diversi mezzi del suono e dell'immagine possono concorrere nella costruzione della struttura drammaturgica del film solo se utilizzati in base alle peculiarità di ognuno e secondo leggi di equivalenza reciproca assoluta.

In base a tali principi egli critica ad esempio la sproporzione creata nel film audiovisivo dalla prevalenza dell'immagine sulla parola. Mentre la prima, infatti, conosce una continuità ininterrotta lungo tutto il corso del film; la seconda, invece, si organizza in frammenti di dialogo che irrompono con un effetto-sorpresa, a suo dire ridicolo, per spezzare lunghi e ingiustificati silenzi, in un ricalco dello stesso schema ritmico in uso nel cinema muto, dove la parola non pronunciata ma scritta delle didascalie aveva la funzione di condensare il tempo dell'azione. «Lo spettacolo visivo non può essere interrotto — dichiara infatti Arnheim —, a meno che l'interruzione non abbia il carattere di un intervallo limitatore, d'una cesura cioè, che non spezza l'azione ma ne fa parte». Ma subito precisa che «certo, un'interruzione del dialogo non è percepita come interruzione dell'azione acustica, come la scomparsa dell'immagine dallo schermo interromperebbe lo spettacolo visivo» (Arnheim, 1957, pp. 186-87).

Ed è, questa, una precisazione di non poco conto da parte di Arnheim, il quale è ben consapevole del fatto che lo spettacolo cinematografico, diversamente da quello teatrale, non possiede una vera e propria «azione acustica», intesa non come «azione-suono», ma come «azione-parola».

Il film, per Arnheim, rimane fondamentalmente uno «spettacolo visivo» che, come il nucleo forte del suo stesso studio sul cinema dimostra, assegna il primato drammaturgico al movimento e non alla parola, come invece fa lo spettacolo teatrale. Così, per Arnheim, se

assegnare il primato drammaturgico alla visività si tradurrebbe in un tradimento della natura dello spettacolo teatrale, fondato in gran parte sulla parola, allo stesso modo, assegnare il primato drammaturgico alla parola nel film equivarrebbe a compiere un vero e proprio snaturamento dello spettacolo cinematografico: «Significherebbe sostituire all'immagine visivamente feconda dell'"uomo in azione", quella visivamente sterile dell'"uomo che parla"» (Arnheim, 1957, p. 202). Ciò, accadrebbe, però, soltanto nel caso estremo in cui la parola, attraverso la forma del dialogo, facesse la sua comparsa, al pari dell'immagine, senza alcuna interruzione o frammentazione lungo l'intero corso del film, secondo una delle condizioni indispensabili, a detta di Arnheim, per la realizzazione di uno spettacolo audiovisivo compiuto. Ma si tratta di una prescrizione che deriva dall'indeterminatezza di significato dell'espressione «azione acustica» e che non tiene conto dell'importanza delle altre componenti acustiche del film, come il rumore, il suono e la musica, l'ultima delle quali, ad esempio, come Arnheim stesso aveva affermato, ha grande forza drammaturgica ed è persino capace di trasfigurare il movimento rendendolo irreali.

4.3 Erwin Panofski

Anche lo storico dell'arte Erwin Panofski (1892-1968), riflettendo sulle differenze che distinguono lo spettacolo cinematografico da quello teatrale, giunge alle stesse conclusioni di Balász e Arnheim e tuttavia aggiunge alcune puntualizzazioni particolarmente importanti.

La sua riflessione sullo spettacolo cinematografico – esposta in un importante saggio del 1934 dal titolo *Stile e mezzo del cinema* – si concentra innanzitutto sulla ricerca della definizione a esso più adatta. Egli, a tale proposito, sostiene che l'espressione più adeguata per render conto delle peculiarità del film non sia tanto «dramma per lo schermo» (Panofski, 1968, pp. 15-22) quanto «quadro in movimento» (*moving picture*), dal momento che il film non sfrutta il movimento di tipo teatrale, ma aggiunge al quadro statico un movimento ottenuto con «l'abbagliante invenzione tecnica», evitando, in questo modo, «un'iniezione artificiale di valori letterari» e raggiungendo,

nello stesso tempo, una forma di spettacolo autenticamente e genuinamente popolare.

Proprio l'apparato tecnico cinematografico, per Panofski, provoca dunque la nascita di convenzioni drammaturgiche nuove che caratterizzano in proprio lo spettacolo cinematografico e lo differenziano da quello teatrale.

Attraverso la ripresa e il montaggio si determinano due condizioni propriamente cinematografiche come la «*dinamizzazione dello spazio*» e, parallelamente, la «*spazializzazione del tempo*». In altre parole, la variabile spaziale e quella temporale dell'azione non sono più indipendenti tra loro nell'evento drammaturgico filmico, come invece accade in quello teatrale; ma, al contrario, interagiscono e convergono entrambe verso un'estrema frammentazione. Lo spazio, nello spettacolo cinematografico, non è più statico, fisso e a distanza invariabile dallo spettatore come a teatro, ma viene segmentato dai diversi piani di una ripresa che può essere continua o discontinua. La stessa cosa si può dire del tempo, il quale, attraverso il montaggio, subisce uno spezzettamento e perde così la propria reale continuità.

Tale frammentazione può essere utilizzata per rappresentare in maniera innovativa gli stati interiori dei personaggi e la loro soggettiva esperienza della realtà nelle più diverse condizioni psicologiche. In questo modo, lo spettacolo cinematografico, diversamente da altre forme di spettacolo, può guidare lo sguardo dello spettatore sino a farlo coincidere con quello del personaggio e fargli sperimentare la visione del reale di quest'ultimo.

Anche attraverso la recitazione, il cinema dà nuova rappresentazione dell'interiorità dell'uomo. Un primo piano, ad esempio, secondo Panofski, «trasforma la fisionomia umana in un enorme campo d'azione dove – data la qualificazione dell'interprete – ogni minimo movimento dei lineamenti, quasi impercettibile a distanza normale, diventa un avvenimento espressivo in uno spazio visibile».

Dunque il cinema, per Panofski, non solo attribuisce grande importanza al movimento dato dall'apparato tecnologico, ma anche a quello microscopico prodotto dalla recitazione dell'attore e che, per così dire, si fa evento drammaturgico sul palcoscenico del volto.

E proprio per via dell'estrema difficoltà di controllo dei movimenti minimi del volto e delle singole parti del corpo ripresi a distanza ravvicinata, oltre che per la discontinuità del lavoro dell'attore dovuta

sia a esigenze tecniche sia soprattutto alla frammentazione spazio-temporale dell'azione, egli sostiene che in un film «un personaggio può diventare un insieme unitario solo se l'attore cerca di essere, e non semplicemente di recitare, ad esempio, Enrico VIII o Anna Karenina».

Così Panofski sostiene che al cinema si verifica una sorta di ribaltamento dei ruoli che lo spettacolo tradizionale assegna all'attore e al personaggio. Quest'ultimo, infatti, diversamente da quanto si verifica a teatro,

non è l'entità «Otello» interpretata da Roberson o l'entità «Nora» interpretata dalla Duse; è l'entità «Greta Garbo» incarnata in un personaggio di nome Anna Christie o l'entità «Robert Montgomery» incarnata in un assassino. [...] Essi non sono che contorni vuoti e incorporei come le ombre dell'Ade omerico, che assumono il carattere di realtà soltanto quando vengono riempiti dal sangue vivo di un attore. Per converso, se un ruolo cinematografico è mal interpretato non ne resta assolutamente nulla, per quanto interessante possa essere la psicologia del personaggio o per quanto elaborati possano essere i dialoghi.

Tale osservazione non solo spiega come l'importanza attribuita dal cinema al movimento anche microscopico dell'attore faccia sorgere un nuovo tipo di recitazione, equidistante dall'enfasi teatrale e dal naturalismo del *tipaž*; ma rivela anche il motivo del fallimento di molti *remake* di film di successo, dove nuovi attori, seppur dotati, non riescono a stradicare dall'immaginario collettivo l'immagine del personaggio che debbono interpretare da quella che a esso diede il suo primo interprete.

Proprio perché, nello spettacolo cinematografico, la recitazione dell'attore si fonda sulla sua corporeità, colta anche nelle sue manifestazioni più personali, e si rapporta sempre alla macchina da presa, Panofski ritiene che l'importanza attribuita dal cinema al binomio corpo-apparato tecnico possa essere paragonata a quella che il teatro assegna all'unità corpo-parola.

Una differenza, questa, che egli vede in qualche modo messa in crisi dall'avvento, nel cinema, del sonoro, il quale introducendo la parola nella recitazione cinematografica, non aggiunge semplicemente un nuovo elemento, ma la trasforma radicalmente, anzi, la stravolge,

rischiando di farla precipitare nuovamente verso quella teatrale, privandola della propria specificità.

Egli infatti ritiene che il sonoro nel film dovrebbe essere impiegato per accentuare e ampliare le potenzialità drammaturgiche della musica già sperimentate ai tempi del cinema muto attraverso l'accompagnamento musicale in sala degli spettacoli proiettati. Come molti altri teorici, anche Panofski sostiene che il linguaggio delle immagini sia molto più affine a quello della musica che non a quello della parola.

Egli, però, al di là delle opinioni più diffuse al riguardo, porta agli estremi tale tesi affermando che lo spettacolo cinematografico, già ai tempi in cui era muto, fosse più vicino al balletto che non alla pantomima, perché la recitazione vi si esprimeva attraverso un « movimento visivo » fluido, aereo e lineare, simile « all'incisione grafica » per delicatezza e precisione e quindi assolutamente lontano dalla pesantezza e dall'esagerazione enfatica.

Si tratta di uno stile recitativo che il cinema può riuscire a mantenere, per Panofski, solo se è in grado di integrare all'immagine la parola in virtù di quel connubio particolare di significazione che si crea nel primo piano di un attore che parla. In questo caso, immagine e parola si fondono e convergono verso un unico significato; la parola, anzi, assume una connotazione più intensa proprio in quanto si lega strettamente all'immagine visiva ravvicinata e forte di chi la pronuncia. In tal modo si verifica una fusione tra parola e corpo che, ad esempio, lo spettacolo teatrale, secondo Panofski, non conosce.

Egli osserva, infatti, come il binomio teatrale « corpo-parola » perda di efficacia quando l'attore si avvicina allo spettatore, spogliandosi del suo personaggio e divenendo così più naturale e familiare. Tale binomio deve prevedere un corpo sottoposto alla trasfigurazione di una recitazione fortemente stilizzata e sottoposto anche, comunque, al predominio della « parola-azione ».

Pure Panofski individua dunque la diversità che sussiste tra i fondamenti drammaturgici dell'una e dell'altra forma di spettacolo e spiega quindi come il testo teatrale e la sceneggiatura cinematografica abbiano funzioni e destini tra loro assai lontani.

« Il testo cinematografico — egli scrive appunto —, contrariamente a quello teatrale, *non ha esistenza indipendente dalla sua rappresentazione*. [...] Se la stessa sceneggiatura o una simile venisse filmata da un regista diverso con un

cast diverso ne risulterebbe un lavoro totalmente diverso»; mentre, invece, un medesimo testo teatrale può essere rappresentato in «centinaia di spettacoli che non sono altro che variazioni transitorie di un'«opera» costante.

Tale diversità è dovuta principalmente al lavoro richiesto nel film dall'orchestrazione dei mezzi tecnici e alla loro importanza nella costruzione drammaturgica dell'opera. Non a caso, egli attribuisce pari importanza all'attore come all'operatore, al fonico, al tecnico del montaggio ecc. Solo il loro lavoro, sotto la guida del regista, realizza pienamente la drammaturgia dell'opera cinematografica; a quel punto il film rimane tale e invariabile per sempre. Per tale motivo, Panofski paragona l'attività che comporta un film a quella dello scultore o dell'architetto, mentre assimila il lavoro teatrale a quello del musicista o del direttore d'orchestra, in quanto lo intende come atto di interpretazione di un'opera da elaborare attraverso le prove e ripresentare al pubblico in più repliche.

Capitolo 5

Immagine, testo e parola

5.1 Carlo Ludovico Ragghianti

Lo studioso d'arte figurativa, Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) dà vita a una concezione dello spettacolo cinematografico che si innesta nell'ambito delle «teorie della pura visibilità», considerate nel quadro dell'estetica del neoidealismo italiano che egli legge in una chiave di penetrante originalità.

Punto d'avvio della riflessione di Ragghianti è la constatazione che il cinema è un'arte figurativa, tanto quanto la pittura o la scultura con le quali condivide un'essenza votata alla visività, al di là delle apparenti differenze dovute allo sviluppo temporale del film. Ragghianti, infatti, sin dal suo primo saggio sul cinema, risalente al 1933, sostiene una sostanziale identità tra lo «svolgimento di valori formali nel tempo» (Ragghianti, 1976a, p. 22) che caratterizza il film e le soluzioni ritmiche che si trovano nella pittura e nella scultura. Si tratta di un concetto ch'egli avrà modo di approfondire nel corso dei suoi studi paralleli sul cinema e sulle arti plastiche, rifacendosi a una nozione di temporalità che interviene non tanto in quelle opere pittoriche apertamente improntate alla rappresentazione di una scansione di eventi; quanto, più in generale, nell'atto della visione di qualsiasi opera e persino in quello della sua creazione. In questo senso, Ragghianti attinge non solo a una sorta di formalismo psicologico che spiega la dinamica percettiva imposta da qualsiasi opera d'arte, anche quella apparentemente più statica; ma soprattutto a quell'idea di opera d'arte come «processo» (formulata sin dall'inizio del Novecento, in prima battuta nell'ambito dell'avanguardia, ma poi estesa a tutta l'arte, anche a quella precedente), il quale, per definizione, prevede e si fonda

su uno sviluppo temporale, inteso come «principio dinamico in quanto *enérgeia*» (Ragghianti, 1976a, p. 259).

In base a tale impostazione, l'anno successivo Ragghianti afferma che anche il teatro, come si è configurato sin dai primi anni del Novecento, in particolare attraverso il lavoro di Appia, Tairov, Craig, è un'arte figurativa poiché si è liberato dallo stretto rapporto con l'opera scritta di partenza e ha sviluppato maggiormente i suoi aspetti prettamente visivi, legati alla recitazione, alle costruzioni scenografiche ecc. Perciò, distingue tra «teatro rappresentativo» (Ragghianti, 1976b, p. 22), che definisce anche «*teatro come interpretazione e comunicazione della poesia*, dei valori poetici e letterari di un testo» (Ragghianti, 1976a, p. 151); e «teatro spettacolare» (Ragghianti, 1976a, p. 22) propriamente detto o anche «*teatro come spettacolo visuale*, che ha la sua storia mescolata alla storia generale del teatro» (Ragghianti, 1976a, p. 151). Infatti, aggiunge, «basterà ripercorrere la storia del teatro con questo filo d'Arianna, per accorgersi subito che si è compiuta un'agglomerazione di fenomeni ben differenti: spettacoli essenzialmente visivi, figurativi, e traslazioni della poesia» (Ragghianti, 1976a, p. 151). E, rapportando tali constatazioni al cinema, ne conclude «che la storia del cinema è la storia del teatro come spettacolo. Dalle pantomime greche fino ai misteri medievali e alle macchine dinamiche – già veri spettacoli successivi e cinematografici, integralmente – del Brunelleschi» (Ragghianti, 1976a, p. 151).

Con rara erudizione, proprio su queste differenti manifestazioni, Ragghianti conduce numerosi studi volti a rilevare come automi, scenotecnica e macchine semoventi fossero stati inventati, nel passato più remoto, per rendere inalterabile e ripetibile lo spettacolo, anticipando così la funzione del cinema più primitivo, inteso quale semplice «teatro fotografato». Egli analizza, inoltre, le più antiche e le più recenti realizzazioni di visione cinetica per far emergere come i principi visivi a esse sottesi rimangano sostanzialmente invariati nel cinema, pur variando gli strumenti, i supporti e i mezzi tecnici di riproduzione ottica. Infine, svolge un'indagine particolarmente approfondita sulle forme proprie dello spettacolo visivo (principalmente danza, misteri medievali, *tableaux vivants*, pantomima ecc.) dall'età antica (Egitto, Grecia, Roma) sino agli anni immediatamente precedenti il cinema (fratelli Goncourt), per stabilire come in esse si manifestasse

la stessa «esigenza espressiva di figurazione del corpo», ampiamente svincolata dalla parola, che è presente nel cinema – e non a caso, egli vede, nell'«esaltazione lirica del movimento» operata da artisti cinematografici come Chaplin, una delle più alte espressioni sia della «supermarionetta» di Craig sia del Pierrot della pantomima.

Dunque il cinema, per Ragghianti, racchiude una serie di elementi e aspetti che via via hanno punteggiato la storia dello spettacolo dalle origini dell'umanità sino ai primi anni del Novecento. Egli giunge quindi ad affermare che «nella storia del teatro come spettacolo, se accuratamente distinta e sensitivamente ricercata, è la storia del cinematografo, che non nacque a casaccio, ma ha una sua storica ragione, come tutte le umane attività» (Ragghianti, 1976a, p. 157). E aggiunge, anzi, che «il cinematografo ha una storia assai più lunga e antica che non sia quello dello speciale apparecchio di riproduzione o fissazione meccanica delle forme o della visione [...] la sua storia è la storia stessa del teatro come spettacolo, come visione» (Ragghianti, 1976a, p. 20).

Senza dubbio Ragghianti coglie l'essenza di ciò che definisce «spettacolo visivo» o «spettacolo figurativo» nel movimento; e, tuttavia, lo intende in un'accezione tanto generica da non permettere di operare una distinzione, che pur sussiste, tra arte figurativa e spettacolo. Infatti, nella prima, l'arte figurativa, il movimento è un elemento che può assumere un valore significativo, quasi soltanto nel caso estremo del *numen*, dell'azione congelata, che mentre la fissa, ne lascia anche intendere uno sviluppo temporale; nel secondo, ossia lo spettacolo, il movimento è il principale elemento tramite cui si esplica e si realizza la significazione dell'intera opera e assume, quindi, un valore e una funzione drammaturgici, essendo la drammaturgia, nello spettacolo, la forma attraverso la quale viene espresso un determinato contenuto e, perciò, la nozione che sancisce l'unità estetica dell'opera.

Al di là di tali considerazioni che, come abbiamo visto, erano già state lucidamente espresse da Ejzenštejn, Ragghianti rimane coerente al proprio principio di figuratività ed è convinto che l'aspetto visivo resti qualità e caratteristica preminente del cinema anche con l'avvento del sonoro. Egli considera il film sonoro come uno spettacolo figurativo, in quanto la musica, il rumore e anche la parola sono elementi subordinati all'immagine. E critica quegli studiosi che, dimenticando

che il cinema non può non mantenere la propria natura visiva e per via di un eccessivo purismo, vedono il sonoro e, in particolare la parola, come elementi spuri. Inoltre critica anche chi è incline a separare i singoli elementi di un insieme tanto eterogeneo, in quanto afferma che tale operazione equivarrebbe a disperdere l'unità estetica dell'opera, fondata sempre sulla dipendenza di questi elementi dall'immagine. Infine, Ragghianti mette in guardia dai due principali pericoli a cui il cinema sonoro espone gli studiosi: da un lato, quello di credere che esso accentui il carattere realistico dello spettacolo cinematografico; dall'altro, quello di accentrare l'attenzione unicamente sugli aspetti contenutistici del film.

Riguardo al primo pericolo, egli spiega che non si può parlare di realismo o naturalismo a proposito del cinema perché non si può mai «separare l'immagine come tale dalla sua produzione da parte dell'uomo-artista» (Ragghianti, 1976a, p. 179), pena, il ricadere o nell'errata credenza che il cinema non sia arte e si limiti a riprodurre meccanicamente il reale, oppure nel «miracoloismo» della macchina da presa. Per tali ragioni, Ragghianti sostiene che non si può intendere il sonoro come «perfezionamento» del film, ma semplicemente come una delle nuove forme espressive a disposizione del regista; e forme che, tanto quanto il colore o la stereoscopia, manifestano semplicemente la lunga evoluzione dello spettacolo visivo o figurativo.

A proposito del secondo pericolo, posto agli studiosi di cinema dall'avvento del sonoro, Ragghianti scrive: «Certo, ci si può arrestare (e lo si fa da molti nell'apprezzamento del cinema) all'astratta trama narrativa, e così dialogica e fonica di un film: ma allora, che cosa si intende veramente della qualità di tali opere?» (Ragghianti, 1976a, p. 45). «In altre parole – egli spiega – vi era della "letteratura", della "prosa" ibrida o impura (rispetto all'arte, s'intende) anche nel film muto, così come vi è nel sonoro e parlato: in ambedue i casi si può tradire l'autenticità dell'espressione per immagini – visiva o figurativa che si dica – per sconfinare in un contenutismo di varia indole» (Ragghianti, 1976a, p. 44). Non a caso, egli sostiene che la parola sia estranea al processo creativo dell'artista cinematografico perché «trame o "sceneggiature" non equivalgono affatto al film realizzato, pure facendone una traccia importante: e ciò perché l'opera cinematografica ha la sua realtà non in questi antecedenti, per quanto importanti e per

quanto illuminanti possano essere, ma in se stessa, nei suoi termini figurativi, nell'immagine definitiva e concretata dall'autore del film» (Ragghianti, 1976a, p. 110).

Ragghianti, infatti, lamenta l'abitudine tra gli studiosi di cinema di concentrarsi in maniera esclusiva

sulla favola, sul tema narrativo, sul dialogo, sulla verosimiglianza, su caratteri convenzionali. [...] Il contenuto narrativo-drammatico, inteso così in generale e in astratto, sarebbe esso ed esso solo artisticamente valido, e normativo per il giudizio d'arte, al di fuori e al di là della forma cinematografica. Il che equivale, *sic et simpliciter*, ad abolire o a negare il film in quanto tale, poiché il suo significato e il suo valore vengono trasferiti in qualche cosa che non è propriamente il film, come espressione autentica ed esauriente, ma altro: narrazione, dramma letterario (Ragghianti, 1976a, pp. 87, 226).

A tale abitudine egli oppone la propria convinzione che

sarà atto e valido a comprendere il cinema nei suoi valori autentici colui che, interrogato in proposito, non saprà magari che cosa due o più persone unite in una medesima inquadratura hanno detto, ma saprà riferire esattamente la loro mimica, il loro gesto, il loro percorso, le loro relazioni di stasi o di movimento, il loro rapporto di gravitazione o di dinamica in un ambiente egualmente percepito nella sua funzionalità estetica, saprà distinguere la qualificazione luminosa dei rapporti di bianco-nero o colore, la tonalità degli accenti chiaroscurali, la scelta dei tipi e delle fisionomie, la ritmazione del tempo, il movimento o il carattere dell'inquadratura, la connessione delle sequenze e via discorrendo (Ragghianti, 1976a, p. 90).

Ragghianti precisa che questo tipo di analisi – la quale sembra fermarsi a un livello descrittivo, poiché non tiene conto della funzione drammaturgica degli elementi che rileva ossia del loro valore significativo in rapporto al complesso dell'opera – non deve cadere né nel tecnicismo, dal momento che anche la tecnologia cinematografica è da considerarsi come strumento, mezzo di espressione tanto quanto lo è il pennello per il pittore; né deve spingere a voler istituire valori assoluti e significati invariabili alle singole forme espressive (ad esempio, al primo piano o al piano-sequenza o al montaggio alternato ecc.) che caratterizzano il linguaggio dello spettacolo cinematografico. A tale proposito, infatti, Ragghianti scrive, in un saggio del 1940, che

se è legittimo, entro i limiti descrittivi e didascalici, astrarre dal vivo e articolato linguaggio degli artisti cinematografici episodi espressivi e forme caratterizzate, e generalizzarle in guisa di regole o schemi, illegittimo è scambiare queste regole e schemi con la critica o comprensione aderente o sufficiente degli artisti stessi, e peggio ridurre questi ultimi a una sorta di veicoli o tramiti eteronomi e passivi di tali schemi arbitrariamente assunti quali forme in sé (Ragghianti, 1976a, p. 150).

E, con un interrogativo retorico aggiunge,

potremo identificare, ridurre l'espressione di Chaplin, di Pabst, di Vidor, di Stroheim, di Griffith, e così via, a una astratta grammatica o sintassi *à la* *variété* del film: grammatica e sintassi che peraltro sono state ripetutamente fatte, e dai più vari punti di vista, ma, e ciò è significativo, estraendo per così dire dalla viva opera poetica di quegli autori visioni e intuizioni e forme, che sono state oggettivate poi come regole, schemi o tipi generali e normativi della visione cinematografica? (Ragghianti, 1976a, p. 77)

Nel 1955 in un saggio dal significativo titolo *Il linguaggio cinematografico*, Ragghianti rintraccia le prime definizioni della forma artistica figurativa in termini di «linguaggio» a partire dal 1932; definizioni che risalgono a Croce e che vengono formalizzate in saggi scritti nel 1936 a opera di Bottari (*Il linguaggio figurativo*) e, nel 1947, da parte di Zevi. Considerando lo spettacolo cinematografico, tanto quanto quello teatrale, come arte figurativa – senza tuttavia tener conto, come abbiamo già detto, della drammaturgia che li istituisce – Ragghianti applica senz'altro questa terminologia al film e critica Marcel Martin, in quanto, nel suo volume del 1955 *Le langage cinématographique*, se non avesse ignorato la longevità e l'essenza di tale terminologia, «non avrebbe subito offuscato la definizione di cinema come linguaggio, ricadendo nel circolo della psicologia e della metafisica, per cui il linguaggio non si identifica già con l'atto espressivo o con la creazione artistica, ma è inteso come *segno* della cosa o dell'oggetto, come strumento della comunicazione o della convenzione sociale dei parlanti» (Ragghianti, 1976a, p. 178). Coerentemente con la propria concezione dello spettacolo cinematografico come arte figurativa che non ha legami con la parola, Ragghianti continua: «a voler essere interamente rigorosi, è da osservare che una immagine non perde mai la propria identità sostanziale, perché quando la si evinca dal processo che la vitalizza e la precisa e la si porti per traslato nel

mondo della pratica, della ragione o d'altro, nel passaggio che si opera se ne distrugge la qualificazione, e non abbiamo più un'immagine, ma un'astrazione» (Ragghianti, 1976a, p. 179), o, diversamente detto, appunto un segno simile alla parola. E rileva inoltre come

le immagini del mondo ordinario non sono, nel cinema, nella loro accezione naturale, ottica o pratica, e mai vediamo *un* albero o *una* montagna o *un* fiume, ma sempre *quel* fiume, *quella* montagna e *quell'*albero, nella loro individualità e non nella loro generalità: si dovrebbe aggiungere, però, che quella individualità dell'immagine non significa una sua singolarità tipologica, ma dipende dalla sua soggettivazione estetica (Ragghianti, 1976a, p. 179).

Ragghianti anticipa, in questo modo, alcuni degli elementi su cui si concentrerà il dibattito sul cinema a partire dalla metà degli anni Sessanta.

5.2 Umberto Barbaro

Inizialmente influenzato dall'estetica crociana e, più tardi, dal marxismo, Umberto Barbaro (1902-1959) concentra la propria riflessione principalmente su due aspetti dello spettacolo cinematografico: la tecnologia e la recitazione.

Nell'affrontare il problema estetico posto dalla referenzialità data dalla tecnologia cinematografica, egli decisamente si allontana dalla concezione di chi, come ad esempio Arnheim, attribuisce gradi diversi di artisticità a un'opera secondo un rapporto direttamente o inversamente proporzionale all'intensità del legame che essa intrattiene con il reale. Al contrario egli sostiene, in linea con le tesi crociane, che tali posizioni «si superano facilmente con l'affermare quella vecchia verità, tanto spesso ripetuta, che nell'arte contenuto e forma si fondono e formano un tutto inscindibile» (Barbaro, 1939a, p. 27). Perciò, intende la tecnologia come insieme di mezzi il cui utilizzo deve essere finalizzato alla messa in forma del contenuto dell'opera. Poiché dunque la tecnologia è per Barbaro sempre funzione della forma, la quale, a sua volta, è funzione del contenuto dell'opera, il suo utilizzo espressivo e drammaturgico muta profondamente da un film all'altro. In altre parole, l'incidenza della tecnologia nella forma dell'opera cinematografica è tale da far sì che la drammaturgia del film non si

possa delineare a priori, nella sceneggiatura, ma che, al contrario, essa trovi la propria caratterizzazione soltanto durante le diverse fasi di realizzazione del film. «Per dirla con Vitruvio – scrive Barbaro –, di là dal *quod significat* c'è il *quod significatur*, che è l'essenza vera dell'arte» (Barbaro, 1939a, p. 27).

Nonostante tali considerazioni, Barbaro mette in guardia dal sopravvalutare la tecnologia cinematografica, cosa che rischierebbe di far ricadere la teoria cinematografica al «miracolo» della macchina da presa e degli altri mezzi tecnici a disposizione del regista, ch'egli considera invece quali semplici strumenti di creazione. Oltre a ciò, tale sopravvalutazione inclinerebbe alla diffidenza se non proprio al rifiuto delle nuove tecnologie come ad esempio il sonoro – non a caso, egli accusa Arnheim di eccessivo formalismo.

Eccessi di formalismo rischiano inoltre di affacciarsi, secondo Barbaro, anche nella ricerca e nella discussione, molto sentita tra i suoi contemporanei, attorno allo «specifico filmico», ossia alla caratteristica, o meglio, alla peculiarità unica che distingue nettamente il cinema dalle altre arti. Egli, infatti, sostiene che l'individuazione di uno «specifico filmico» non solo determinerebbe una suddivisione gerarchica tra le diverse tecnologie cinematografiche con il pericolo di creare delle ingiuste disparità tra il valore dell'una o dell'altra; ma segnerebbe anche una linea di confine tra le diverse forme espressive artistiche, elidendo così il principio crociano dell'unicità e dell'indivisibilità dell'arte.

Barbaro preferisce piuttosto indagare le fasi di creazione dell'opera cinematografica, a partire da quella di ricerca del «tema», il quale deve esprimere la concezione del mondo del regista e trasfondersi nella forma dell'intera opera. La fase di creazione del «soggetto» deve quindi essere intesa, per Barbaro, come messa a punto di uno strumento che deve recare traccia di quella concezione del mondo e facilitare così il lavoro, anche interpretativo, dell'intera troupe che, sotto la guida del regista, realizzerà l'ultima fase, ossia quella di «elaborazione cinematografica del soggetto». La fase di sceneggiatura si interpone tra quest'ultima e la precedente e ha sicuramente, per Barbaro, un'importanza pratica, ma non estetica, in quanto l'atto creativo di un film si dispiega appunto lungo tutta la sua lavorazione proprio in quanto la sua drammaturgia, come altri teorici avevano già affermato, dipende in gran parte dal lavoro di orchestrazione dell'insieme dei

suoi mezzi tecnici ed è affidata quindi a una molteplicità di artisti e professionisti (regista, operatore, fonico, scenografo ecc.), in misura molto maggiore rispetto a quanto non accada in altre forme di spettacolo come ad esempio il teatro. La sceneggiatura costituisce così, per Barbaro, una sorta di descrizione letteraria che, per quanto minuziosa e particolareggiata, non potrà sostituire in alcun modo l'opera cinematografica, quasi a voler ribadire l'idea, già sostenuta da altri teorici, secondo la quale lo spettacolo cinematografico, diversamente da quello teatrale, non intreccia alcun legame con la letteratura, con la narrazione.

È, quella di Barbaro, una concezione sempre coerente al principio di fusione di forma e contenuto e che perciò investe in maniera egualitaria ogni mezzo tecnico-espressivo a disposizione del regista. Egli, infatti, non attribuisce alcun primato al montaggio, ma lo considera come un elemento che ha due funzioni: da un lato, l'organizzazione della scansione degli eventi, organizzazione che comunque, come nota, avviene già nella stesura del trattamento, fase intermedia tra il soggetto e la sceneggiatura; dall'altro, la composizione formale e dunque drammaturgica dell'opera, in particolare nei suoi aspetti ritmici e dinamici. A proposito del ritmo e del movimento che il montaggio imprime al film, Barbaro tuttavia prescrive un suo utilizzo attento e misurato, dal momento che gli pare che una «andatura dinamica impedisca agli autori di approfondire la materia e provochi, per di più nel pubblico, non uno stato di lirica contemplazione ma una serie di stimoli fisici» (Barbaro, 1939a, p. 35). Ma immediatamente egli attenua quest'affermazione, improntata a principi estetici classici, precisando che «non è vero in assoluto che il ritmo rapido precluda valori plastici e figurativi [...] perché nel film quei valori si attuano solo attraverso il movimento stesso». Egli dunque, contrariamente alle prime concezioni di Kulešov e Pudovkin, è convinto dell'efficacia di una sinergia compositiva che investa tanto il montaggio quanto l'inquadratura. Concentrando la propria attenzione sui valori compositivi interni di quest'ultima, Barbaro nota che «il materiale plastico diviene significativo e metafora» (Barbaro, 1939b, pp. 175, 178-79) soprattutto quando prevede «azioni indirette», ossia quelle che «si riferiscono a scene di grande drammaticità [...] e hanno un'efficacia raramente raggiunta dalla presentazione diretta dell'avvenimento».

Ma, come abbiamo già anticipato, la riflessione di Barbaro sullo

spettacolo cinematografico trova i suoi risultati più importanti nello studio sulla recitazione, elemento fondamentale della drammaturgia del film.

In collaborazione con Luigi Chiarini, egli organizza una corposa antologia critica sull'attore suddivisa in tre volumi, che costituisce una delle prime raccolte sistematiche degli scritti più rappresentativi sulla recitazione teatrale e cinematografica.

A proposito della recitazione che contraddistingue lo spettacolo cinematografico, differenziandolo dagli altri, egli formula la teoria dell'«attore creatore».

Egli contrappone «all'attore *interprete* del teatro letterario e all'attore *elemento della messa in scena* del teatro d'avanguardia, l'attore più propriamente artista: *l'attore creatore* del cinematografo» (Barbaro, 1950, p. 323). Un attore che è creatore perché coinvolto nel lavoro progressivo e collettivo di configurazione della drammaturgia del film. Quindi, l'attore nel cinema crea perché è elemento centrale della sua drammaturgia, la quale non è già delineata nella sceneggiatura e non dipende da un autore-soggettista, come nel teatro tradizionale, né si realizza con il solo lavoro dell'autore-regista, come nel teatro d'avanguardia, ma prende corpo grazie a un concorso collettivo volto a organizzare e gestire l'incidenza dell'intero apparato tecnico sulla forma dell'opera cinematografica.

Anche l'attore, per Barbaro, è chiamato a conoscere e dominare i mezzi tecnici e i loro effetti sulla sua recitazione, che perciò si distingue profondamente da quella presente in altre forme di spettacolo. All'attore cinematografico, infatti nota Barbaro, è richiesta non solo la piena padronanza del proprio fisico, come all'attore teatrale che fa del corpo lo strumento della propria interpretazione; ma è indispensabile anche la conoscenza dell'influenza che la macchina da presa e il montaggio esercitano sulla propria espressività, divenendo a loro volta veri e propri strumenti della recitazione da padroneggiare tanto quanto il corpo. È quindi indubbio che l'attore cinematografico debba possedere precise abilità recitative. Ed è proprio questa la ragione per cui, secondo Barbaro, la teoria del *tipaz* non ha in sé una propria validità, nonostante abbia dato vita, nelle sue applicazioni pratiche, a una serie di innovazioni che risultano importanti non solo per il linguaggio e la drammaturgia del film, ma anche per la stessa rappresentazione cinematografica dell'uomo.

Nonostante queste considerazioni sul rapporto tra recitazione e tecnologia cinematografiche richi amino Balász, Barbaro non giunge alle stesse conclusioni in quanto non condivide le nozioni di microfisionomia, micromimica e microdrammaturgia. Preferisce, al contrario, rintracciare influenze determinanti per la configurazione completa della recitazione cinematografica in altre forme di spettacolo. Non certo, però, nel teatro d'arte di Stanislavskij, la cui elaborazione interiore egli considera alla stregua di una «psicotecnica mistico-iniziatica» (Barbaro, 1950, p. 323), in grado di fermarsi allo «stato meramente sentimentale» dell'opera, senza spingersi invece a quella «immaginazione creatrice» che deve caratterizzare il lavoro dell'attore. Con il concetto di «immaginazione creatrice», Barbaro indica, infatti, «l'intendere e il soddisfare la funzione assegnata alla parte nell'unità del futuro film [...], volta non al raggiungimento di una naturale e quindi bassa e antiartistica veridicità psicologica, ma ad una poetica e ideologica espressione».

Egli ritiene piuttosto che sia stato il teatro d'avanguardia a influire in qualche modo sulla natura della recitazione e della drammaturgia del film, perché esso ha costituito «uno sforzo di autocoscienza notevolissimo e un tentativo nobile di dare allo spettacolo un livello artistico e una autonomia, liberandolo dalle impurità della interpunzione: e questo proprio col fare della letteratura un pretesto» (Barbaro, 1950, p. 328). Ciò si è potuto verificare perché la recitazione è stata concepita non come interpretazione o traduzione, ma come atto creativo sviluppato in base alle suggestioni suscitate da un testo teatrale, inteso appunto quale «pretesto». «Il teatro d'avanguardia – egli conclude riflettendo ancora sul rapporto tra il testo iniziale e l'opera finita, compresa la recitazione – è dunque venuto naturalmente a riconnettersi [per via dell'idea di "canovaccio"] al teatro dell'arte al quale a sua volta può e deve riconnettersi la nuova forma di spettacolo: il cinematografo» (Barbaro, 1950, p. 329).

5.3 Luigi Chiarini

Luigi Chiarini (1900-1975) è, come Barbaro, in Italia, tra i primi intellettuali a dare un'autonomia estetica allo spettacolo cinematografico sia mediante una riflessione sui delicati rapporti che in esso sus-

sistono tra aspetti artistici, tecnologici e industriali e che lo differenziano da altre forme di spettacolo, sia soprattutto attraverso uno studio specifico sulla particolare forma di recitazione che lo contraddistingue.

Concorde con Barbaro nel sostenere l'unità di forma e contenuto anche nel film, come in qualsiasi altra arte, Chiarini sostiene che con il cinema nasce una vera e propria industria dello spettacolo, la quale, poiché è perennemente in cerca di innovazioni competitive da imporre sul mercato per battere la concorrenza, imprime una forte accelerazione alla ricerca tecnologica e, di conseguenza, a quella artistica, così costantemente costretta a scoprire in ogni ritrovato tecnico un nuovo mezzo espressivo.

È tuttavia essenziale, secondo Chiarini, delimitare nettamente il territorio artistico da quello industriale per difendere le ragioni dell'uno e dell'altro. Infatti, al noto binomio arte-industria, ai suoi occhi vero e «spaventoso bisticcio non di parole ma di idee», egli contrappone decisamente un'espressione che, proprio perché osa sfidare l'ovvio, diviene chiarificatrice: «Il film è un'arte, il cinema è un'industria». Divengono così maggiormente evidenti, per Chiarini, le specificità, le funzioni e le esigenze delle tre componenti dello spettacolo cinematografico: quella tecnica, che, per gestire e utilizzare un apparato complesso di mezzi, si avvale del concorso di numerose competenze; quella industriale, che mette a disposizione i fondi e assicura una circolazione sul mercato del prodotto finito; quella artistica, che, pur intrattenendo un legame più debole con le prime due, per alcuni versi può però subire e risentire pesantemente della loro influenza.

Un esempio emblematico, da questo punto di vista, è l'avvento del film audiovisivo. In principio, tale prodotto dell'evoluzione tecnologica, voluto fortemente dall'industria, non trovò un impiego artisticamente adeguato, dal momento che i registi erano stati sino a quel momento impegnati nell'elaborare un linguaggio e una drammaturgia esclusivamente visivi. Così, subito, invece di indagare «quell'intimo legame tra facoltà visive e uditive dell'uomo a mezzo del quale lo spettacolo cinematografico non si esprime per coesistenza di immagini e di note, ma solo per unità di rapporti» (Chiarini, 1941, p. 120), essi ricorsero, come ai primordi del cinema, ai modelli drammaturgici teatrali, dimenticando che «la convenzione del teatro poggia sul dialogo; quella del cinematografo sull'azione». In questo modo, si

determinò una doppia sconfitta e, contemporaneamente, un nuovo genere ibrido: «la commedia cinematografica [la quale] segna la crisi del teatro, ma anche quella dello spettacolo cinematografico».

Si tratta di una crisi talmente profonda, per Chiarini, da segnare per sempre una netta divisione tra la «commedia cinematografica», ch'egli denominerà poi «spettacolo cinematografico» e il film: «Quello sarebbe un approfondimento dello spettacolo teatrale, questo una "elaborazione creativa della realtà"» (Chiarini, 1972, p. 61). Ma egli precisa immediatamente che «naturalmente tra i due estremi [...] v'è la maggioranza della produzione in cui spettacolo cinematografico e film si trovano commisti» (Chiarini, 1972, p. 78); perciò, spiega

la mia distinzione non è assoluta e ha un valore orientativo, in quanto tende a distinguere l'autonomo linguaggio filmico col suo fondamento «documentario», anche quando si arriva al surrealismo o alle astrazioni del «cine-occhio» di Dziga Vertov, che si basa sulla «elaborazione creativa della realtà» e tende perciò a eliminare ogni finzione propria dello spettacolo, dall'uso della macchina da presa e delle sue possibilità espressive per realizzare spettacolarmente un testo drammatico (teatrale o desunto da un'opera narrativa o scritto appositamente, ma sempre di carattere *letterario*) cioè una finzione, una storia inventata che ha bisogno di attori e di una messa in scena (Chiarini, 1972, p. 78).

Al di là di tali distinzioni, entrambi gli estremi individuati da Chiarini hanno in comune il fatto di distanziarsi in maniera più decisa dalla narrazione e meno decisa dal teatro. E questo perché il cinema condivide con il teatro il fatto di essere uno spettacolo e di fondarsi perciò sulla visione (dal latino «spectare», guardare) da parte dello spettatore di un accadere di eventi, elaborati, configurati e organizzati da una drammaturgia: «Attraverso le immagini non si racconta, ma si rappresenta, e la differenza non è piccola» (Chiarini, 1972, p. 71). Infatti, spiega Chiarini

quando si dice che il romanzo è sempre «raccontato» non si vuole intendere racconto di una storia, riferirsi cioè all'intreccio. [...] Il racconto presuppone il diaframma del narratore tra i fatti avvenuti (anche solo nell'immaginazione e di ordine fantastico) e colui o coloro che ne vengono a conoscenza, siano essi ascoltatori o lettori. Anche se il narratore usa il tempo presente e descrive oggettivamente l'accaduto, non intervenendo con osservazioni proprie o commenti, anche se si limita a descrivere via via quanto avviene, senza mo-

strare, per dirla con Robbe-Grillet, l'*onniscenza* tradizionale del romanziere, purtuttavia, proprio per il fatto del mezzo impiegato – la parola –, la storia risulterà evocata. [...] Si veda, per contro, come nel film invece l'autore resti sempre al di qua della macchina da presa, fuori della vicenda, inavvertibile veramente, tanto che lo spettatore si identifica con lui, guarda con i suoi occhi, ma senza accorgersene. E quando l'autore vuol rendere evidente la sua presenza come narratore, si cala in un personaggio e fa raccontare la storia da lui in prima persona servendosi della parola e intervenendo così in forma di *speaker*. In questi ultimi due casi, però, il film inclina in maniera pericolosa verso la letteratura, la quale racconta e descrive eventi e pensieri, sentimenti, ossia stati esteriori ed interiori, contrariamente al film, dove « queste cose accadono innanzi allo spettatore: la mediazione del linguaggio filmico non è avvertita e, quando si avverte, vuol dire che il film cade nel letterario (Chiarini, 1972, p. 73).

Per tali ragioni, secondo Chiarini, affermare che « il cinema racconta attraverso immagini » è una vera e propria contraddizione in termini, anche quando si parli di un'opera cinematografica audiovisiva, dove la parola, diversamente dalla musica, deve comunque mantenere sempre un ruolo subalterno rispetto all'immagine dalla quale si differenzia radicalmente. E ciò vale anche quando ci si riferisca a un'opera cinematografica tratta da un testo letterario. Come per molti altri teorici, anche per Chiarini, infatti, l'immagine non può mai essere intesa quale traduzione visiva della parola scritta; né si può, nel film, dare alla parola parlata, pronunciata dall'attore, lo stesso valore che aveva originariamente nella pagina. Ciò, precisa Chiarini, non significa affatto che l'opera cinematografica in questione tradisca quella letteraria di partenza, dato che il problema della fedeltà può porsi solo ed esclusivamente sul piano della pura riconoscibilità di eventi e personaggi, essendo impossibile porlo sul versante di forme espressive appartenenti a due arti diverse.

Così, Chiarini dichiara che, « nonostante le apparenti analogie, l'abisso che divide le due forme artistiche – narrativa e cinema – è enorme: quello che separa l'immagine dalla parola »; proprio per tali ragioni, conclude che

le stesse teorie e i metodi della critica letteraria non possono essere applicati di peso per quella musicale o figurativa o cinematografica; [...] né si dica che [come la parola] anche l'immagine è un segno, come è invalso applicando la linguistica e tutte le sue implicazioni all'estetica generale (Chiarini, 1972, pp. 68, 72).

Con il teatro, il cinema, invece, mostra, secondo Chiarini, evidenti affinità, come ad esempio la presenza di un testo drammatico con una vicenda e dei personaggi definiti; l'impiego di attori e i conseguenti problemi della recitazione; la messa in scena. Nello stesso tempo, però, osserva Chiarini, il cinema si distanzia dal teatro perché la prestazione dell'attore non avviene alla presenza del pubblico né quindi si modula sulle reazioni immediate di quest'ultimo; inoltre perché la sua drammaturgia non risente dei limiti e delle convenzioni del palcoscenico; infine perché possiede sue proprie possibilità espressive offerte dai mezzi tecnologici.

In base al confronto tra queste due forme di spettacolo, Chiarini nota che, se è vero che «l'invenzione del cinematografo ha permesso, particolarmente con l'avvento del sonoro, di sviluppare lo spettacolo liberandolo dai limiti del palcoscenico e influenzando tanto sulle possibilità del testo [...] quanto su quelle del regista, dandogli, tra l'altro il mezzo di guidare l'occhio dello spettatore»; è anche vero che «non tutto il cinema può essere assimilato al teatro come spettacolo e rappresentare una continuazione di questo» (Chiarini, 1972, p. 78). In altre parole, per il solo fatto di essere spettacolo, il cinema non può essere inteso come mera evoluzione del teatro. Tale precisazione appare come un avvertimento, da parte di Chiarini, dinanzi al rischio di ulteriori e indebiti apparentamenti del cinema ad altre forme espressive – rischio che si fa più forte allorché l'affinità tra teatro e cinema cresce in virtù del fatto che entrambi condividono la matrice di spettacolo.

Infatti, egli nota che anche quando ci si trovi innanzi a un film tratto da un testo teatrale, i mezzi tecnologici cinematografici intervengono a «realizzare spettacolarmente un'opera» e quindi a «interpretare come in teatro attraverso lo spettacolo l'opera», poiché costringono lo sguardo dello spettatore entro un determinato percorso e assumono una grande importanza dal punto di vista della pragmatica del film. Nonostante ciò, secondo Chiarini, film di questo tipo, dove l'azione drammatica è collocata in uno spazio chiuso e improntata alla recitazione e al dialogo dei personaggi, conservano a forza la funzione drammaturgica che la parola aveva nel testo teatrale di partenza. Poiché dunque il mezzo tecnologico non viene utilizzato in senso drammaturgico, ma solo pragmatico, accade che una delle due forme

di drammaturgia – quella filmica – deve sacrificarsi a vantaggio dell'altra – quella teatrale – e limitarsi «a farle da cornice».

Esiste, però, per Chiarini, anche il caso in cui il testo teatrale viene rielaborato e trasformato in una sceneggiatura cinematografica. Il film che ne risulta, nella maggior parte dei casi in cui l'azione si svolge in esterno e il mezzo tecnologico viene inteso quale strumento non solo pragmatico ma anche drammaturgico, si allontana sempre più da una semplice «esecuzione spettacolare o illustrazione» (Chiarini, 1972, p. 81) dell'opera teatrale. Qui, infatti, «entrano in giuoco le "regole" o le "forme" della drammaturgia cinematografica, diverse da quelle teatrali ma sempre basate su un'azione drammatica, un conflitto impostato sui personaggi e, dunque, con un fondamento comune al teatro». Così, la drammaturgia filmica e quella teatrale si trovano nuovamente a coesistere. Questa volta, però, non più secondo lo schema della cornice che nettamente separa l'una dall'altra, ma in base a un rapporto di commistione, dove viene lasciato spazio anche alla possibilità di fare del mezzo tecnologico cinematografico uno strumento drammaturgico, capace di «scoprire e penetrare la realtà con la potenza propria». In questo modo, osserva Chiarini, convivono anche la «rappresentazione» e la «presenza», ossia entrambi gli aspetti che caratterizzano il cinema: da un lato, il carattere di finzione che riposa su determinate convenzioni drammaturgiche e che è condiviso dallo spettacolo cinematografico con quello teatrale; dall'altro, l'illusione di realtà che è invece caratteristica propria e differenziante il cinema.

Occorre precisare, però, a proposito della presunta assenza di drammaturgia nel film documentario o d'avanguardia, che Chiarini non tiene conto della nuova nozione di drammaturgia che il cinema introduce e che era emersa già grazie alla ricerca delle avanguardie e alla teoria di Ejzenštejn, a partire dall'inedita importanza assunta dal movimento – inteso in senso lato, ossia nell'accezione ejzenštejniana estesa e profonda che coinvolge in primo luogo la tecnologia cinematografica e che, non a caso, prende le mosse dalla riflessione sull'illusione di movimento o di realtà. Ignorando tutto ciò e le conseguenze che ne derivano, Chiarini si richiama continuamente a una nozione di drammaturgia di tipo tradizionale: da un lato, identificata solo nei canoni o nei modelli teatrali fortemente convenzionalizzati e quindi lontani da quelli maggiormente naturalistici del cinema; e, dall'altro, im-

prontata solo all'azione dell'attore ed estranea al ruolo drammaturgico del movimento, promosso tanto dall'attore quanto dall'apparato tecnico. Perciò si può dire che la suddivisione tra «film» e «spettacolo cinematografico», non tiene conto del fatto che la «trasfigurazione» che Chiarini attribuisce al primo a svantaggio della «finzione» del secondo, proprio in quanto è realizzata attraverso l'organizzazione di un accadere di eventi mossi da uomini o da cose, si fonda comunque su una drammaturgia (si pensi, in questo senso, alla costruzione drammaturgica di *Nanook* di Flaherty o di altri documentari).

Non è un caso, quindi, che Chiarini, riflettendo sulla recitazione cinematografica, richiami solo marginalmente le considerazioni di Balász sul movimento micromimico e parli, invece, più spesso dell'azione dell'attore.

L'«azione mimica» è, infatti, per Chiarini, l'elemento che differenzia la recitazione cinematografica da quella teatrale, fondata sulla parola pronunciata, sul dialogo. Egli osserva che il cinema ribalta i ruoli attribuiti dal teatro alla parola e al gesto: in virtù del suo forte carattere visivo, il film impone alla parola di accompagnare l'azione mimica e non viceversa. La precisione nel controllo di tale azione – che deve mantenersi un tono sopra e un tono sotto il naturale, e quindi non può essere codificata né catalogata in «prontuari delle pose», che hanno l'«assurda pretesa» di ridurre tutto a razionalità ed elidere la soggettività dell'attore – è di fondamentale importanza non solo per offrire un'immagine convincente del personaggio, anche dinanzi alla ripresa più ravvicinata; ma soprattutto per la riuscita dell'intero film.

Se la prova dell'attore cinematografico risulta scarsa, scadente, il film fallisce. La stessa cosa non si può dire per l'attore teatrale, in quanto l'opera di partenza, il testo teatrale, non viene intaccato nella sua validità artistica. Chiarini, insomma è concorde con Barbaro – e prima ancora con Gentile e Croce – nel sostenere che l'attore cinematografico sia non tanto un «interprete» o un «traduttore», quanto un «creatore». Il suo atto creativo, però, diversamente da quanto afferma Barbaro, non deve essere estraneo al sentimento, a un «sentimento teoreticamente inteso» e perciò ben lontano dall'«empirico psicologismo» (Chiarini, 1950, p. 307).

Per tali ragioni, secondo Chiarini, la teoria del *tipaž* non solo non ha validità, ma rischia di privare il cinema delle possibilità espressive derivate dalla recitazione e di sottovalutare, se non proprio di svilire,

l'apporto dell'attore all'opera cinematografica: «Il non voler considerare il film come un dramma visivo ha fatto snaturare il concetto dell'attore cinematografico» (Chiarini, 1950, p. 316).

In questo modo, concorde con Barbaro, Chiarini sostiene che la recitazione ha, nello spettacolo cinematografico, un ruolo ben più centrale di quello che occupa nel teatro.

Capitolo 6

Il cinema, spettacolo della realtà

6.1 André Bazin

André Bazin (1918-1958), fondatore nel 1952, con Jacques Doniol-Valcroze, della prestigiosa rivista «Cahiers du Cinéma» e ispiratore della corrente della «Nouvelle Vague», concentra la propria riflessione principalmente sull'ambiguità e sulla complessità del rapporto che lo spettacolo cinematografico intrattiene con il reale¹.

Sin dai suoi primi saggi, scritti a metà degli anni Quaranta, Bazin si rende conto che se è vero che l'invenzione del cinema costituisce il punto di approdo dell'antica esigenza di ottenere una «rappresentazione totale e integrale della realtà» (Bazin, 1958, pp. 13-14), (sino alla restituzione dell'illusione perfetta del reale, attraverso il «mito del cinema totale», sonoro e a colori); è anche vero che la realtà restituita dal cinema non è mai quella del reale fenomenico, neppure in un genere come quello documentario. Infatti, già soltanto il rapporto tra parola e immagine è tale che si può «prestare alle immagini la struttura logica del discorso e al discorso stesso la credibilità e l'evidenza dell'immagine fotografica» (Bazin, 1958, p. 25), così attivando un procedimento capace di mostrarci in quale modo reperti che sembrano semplicemente «riprodotti» in effetti ci fanno «assistere ad avvenimenti il cui svolgimento e il cui senso sono interamente immaginati». Ciò accade, appunto, in molti documentari di guerra, i quali, co-

¹ Non includiamo in questo capitolo dedicato al rapporto tra cinema e realtà la riflessione di Cesare Zavattini, in quanto essa s'iscrive piuttosto nelle poetiche che non nelle teoriche dello spettacolo cinematografico.

me egli rileva, sotto l'apparenza del realismo, nascondono una vera e propria propaganda politica.

La convivenza di realismo e illusione appartiene, secondo Bazin, all'essenza stessa del cinema, il quale, anche quando aspira al massimo grado di oggettività, di neutralità, come nel caso del documentario, è comunque obbligato ad assumere una forma propria attingendo al patrimonio di convenzioni del mezzo cinematografico – convenzioni, precisiamo, per forza di cose drammaturgiche, in quanto la drammaturgia è l'articolazione espressiva e formale propria dello spettacolo cinematografico.

Non a caso, Bazin nota come il «realismo sovietico» utilizzasse formule, modelli e schemi tipici del cinema cosiddetto di finzione per consacrare l'immagine di Stalin, il quale «arrivava così a convincersi del proprio genio, con lo spettacolo dei film stalinisti» (Bazin, 1958, p. 49). E non a caso ancora, Bazin ricorda che fu proprio Grierson, uno dei massimi teorici del cinema documentaristico, a creare la piena illusione cinematografica che Hitler danzasse una satanica giga, soltanto attraverso la composizione di pure immagini di repertorio.

È comunque chiaro, infatti, per Bazin, che, più ancora del sonoro, generalmente «è il montaggio, creatore astratto di senso, a mantenere lo spettacolo nella sua irrealtà necessaria» (Bazin, 1958, p. 67). È quindi proprio il montaggio a perpetrare il paradosso grazie al quale reale e finzione convivono, dal momento che esso dissimula il proprio potere di manipolazione sotto l'apparenza di mere convenzioni proprie dello spettacolo cinematografico. In questo modo, anche dinanzi al film più fantastico,

noi possiamo *credere* alla realtà degli avvenimenti *sapendo* che sono truccati. [...] Ciò che importa è che si possa dire, allo stesso tempo, che la materia prima del film è autentica e che, tuttavia, «è cinema». Allora lo schermo riproduce il flusso e riflusso della nostra immaginazione che si nutre della realtà alla quale progetta di sostituirsi, la favola nasce dall'esperienza che essa trascende (Bazin, 1958, p. 70).

Bazin sottolinea che il potere di astrazione del montaggio agisce manipolando tanto la dimensione temporale della realtà quanto quella spaziale. Perciò egli formula la nota teoria del «montaggio proibito», proponendo «come legge estetica il principio seguente: "Quando l'essenziale di un avvenimento dipende da una presenza simulta-

nea di due o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito"» (Bazin, 1958, p. 72).

Tale enunciazione, nonostante l'aspetto prescrittivo, sancisce la validità di un principio che è già in uso da parte di registi come Orson Welles e William Wyler, che aprono una nuova tendenza cinematografica. Bazin non solo coglie la portata di tale cambiamento, ma ne dà formulazione teorica.

Egli nota come tale tendenza rafforzi la propensione dello spettacolo cinematografico a essere non tanto «immagine» e quindi «rappresentazione», quanto «realtà» e perciò «rivelazione». Nonostante tale separazione costituisca «una semplificazione critica» (Bazin, 1958, p. 75), tuttavia essa rende conto di una divisione da sempre operante nel cinema e che con l'inizio degli anni Cinquanta si fa più evidente grazie anche all'impiego di nuove tecnologie come, ad esempio, la macchina da presa mobile e il sonoro. Così le prime convenzioni drammaturgiche di messa in scena, ripresa e montaggio, sorte con Griffith, si sono sviluppate negli anni Venti dando vita a un processo di scomposizione e ricomposizione della realtà attraverso cui volgerla in «rappresentazione». A partire dagli anni Quaranta, quelle convenzioni si trasformano: il montaggio o diventa così egemone da apparire «invisibile», come nel «classicismo hollywoodiano»; oppure per così dire arretra, lasciando alla ripresa il compito di produrre l'illusione di «un universo drammatico perfettamente neutro» (Bazin, 1958, p. 107), in grado di far emergere dalla realtà stessa la propria «rivelazione».

Bazin rileva infatti come la solidità delle convenzioni, raggiunta nei più diversi generi cinematografici del «classicismo hollywoodiano», si fondi principalmente sulla ripresa in primo piano e su un tipo di montaggio (o «*découpage* classico») dalle intenzioni e dagli effetti «drammatici e psicologici» (Bazin, 1958, p. 84) – o, in altre parole, drammaturgici e pragmatici. Ma sono convenzioni, queste, messe in crisi dal «piano-sequenza in profondità di campo», il quale certamente «non rinuncia al montaggio – come potrebbe farlo senza tornare a un balbettio primitivo? – ma lo integra alla propria plasticità» (Bazin, 1958, p. 87). Le convenzioni nascenti impongono allora, da un lato, una drastica riduzione del numero di tagli di montaggio e, dall'altro, un diverso tipo di montaggio interno all'inquadratura, detto anche latente, e delegato agli spostamenti nello spazio sia degli at-

tori sia della macchina da presa – non a caso, lo spazio assume una funzione cruciale, come testimoniano le espressioni usate da Bazin («luogo drammatico», «architettura drammatica», «geometria drammatica dello spazio», Bazin, 1958, p. 95) che denotano la sua tendenza generale a rendere intercambiabili i termini «drammatico» e «drammaturgico». Ma, come sappiamo da Panofski in poi, quando al cinema si interviene sulla variabile spaziale, si altera anche quella temporale, essendo entrambe legate da un rapporto di reciproca dipendenza, diversamente da quanto accade nello spettacolo teatrale. Così, il tempo è sottoposto a una forte dilatazione, che, come vedremo, ha ripercussioni soprattutto in ambito pragmatico. Le nuove convenzioni drammaturgiche, dunque, presuppongono: «il rifiuto di spezzettare l'avvenimento, di analizzare nel tempo l'area drammatica; [...] l'organizzare una scacchiera drammatica da cui nessun dettaglio viene escluso; [...] il rispetto della continuità dello spazio drammatico e, naturalmente della sua durata» (Bazin, 1958, pp. 86-87). Esse, quindi, aprono la strada a una nuova «articolazione drammatica» (Bazin, 1958, p. 114) od «organizzazione drammatica» (Bazin, 1958, p. 110) del film, costruita a partire da un inedito «*découpage* drammatico» (Bazin, 1958, p. 108) e da una altrettanto inedita configurazione dello spazio, ora suddiviso in precise «zone drammatiche» (Bazin, 1958, p. 110) tali da «permettere il disegno dello spettro drammatico polarizzato degli attori» (Bazin, 1958, p. 109), spesso finalizzato a un contrappunto di azioni in primo piano e in secondo piano, ossia di due diversi «poli drammatici» (Bazin, 1958, p. 110) all'interno della medesima «meccanica drammatica» (Bazin, 1958, p. 109).

Si tratta, come si vede, di mutamenti radicali che così Bazin evidenzia: «Non si tratta solo di un progresso formale! La profondità di campo ben utilizzata non è soltanto una maniera più economica, semplice e sottile allo stesso tempo di valorizzare l'avvenimento; essa influenza, assieme alle strutture del linguaggio cinematografico, anche i rapporti intellettuali dello spettatore con l'immagine, e quindi modifica il senso dello spettacolo» (Bazin, 1958, p. 87).

Egli rileva perciò come la nascita di una nuova drammaturgia dello spettacolo cinematografico imponga un'inedita pragmatica. E infatti nota che, diversamente da quanto accade dinanzi al montaggio – dove lo spettatore è costretto dal regista a seguire un determinato percorso dello sguardo e dell'attenzione – dinanzi al piano-sequenza, lo

spettatore si muove con maggiore libertà all'interno dello spazio dell'evento drammaturgico, selezionando quasi autonomamente le aree e i punti del proprio interesse. In questo modo, secondo Bazin, lo spettatore diviene meno passivo e, per certi versi, si trova in una situazione percettiva simile a quella adoperata normalmente dinanzi alla realtà. Il regista, infatti, pur operando inevitabilmente precise scelte per dar vita alla propria costruzione drammaturgica, orientando comunque lo sguardo dello spettatore, lascia a quest'ultimo tutto il tempo di svolgere «investigazioni successive» (Bazin, 1958, p. 100) e gli offre una più ampia possibilità di crearsi percorsi interpretativi indipendenti, ma sempre incerti, provvisori, proprio come quelli provocati dall'ambiguità del reale.

Con l'avvento di questa nuova estetica cinematografica, che si afferma in virtù di una vera e propria «depurazione delle strutture drammatiche» (Bazin, 1958, p. 94) tradizionali e si basa su una sorta di «volontà di onestà drammatica» (Bazin, 1958, p. 103), secondo Bazin, si verifica una vera e propria inversione, uno sconvolgimento dei termini del rapporto drammaturgia-pragmatica all'interno dello spettacolo filmico. Infatti, se il «*découpage* classico», operava «la descrizione discontinua e l'analisi drammatica dell'avvenimento» (Bazin, 1958, p. 91) per creare «l'unità di senso dell'avvenimento drammatico» (Bazin, 1958, p. 88); il piano-sequenza in profondità di campo compie l'operazione contraria: abbraccia l'evento drammaturgico nella sua totale completezza spazio-temporale per frammentarne il senso o, per lo meno, renderlo ambiguo.

Ma se, in questo modo, si restaura l'unità di spazio e di tempo dell'evento drammaturgico, lo spettacolo cinematografico non rischia di proiettarsi verso quello teatrale, mettendo nuovamente in forse, come agli albori, la propria autonomia estetica?

Bazin, in effetti, nota che film come quelli di Wyler ricreano «l'unità drammatica shakespeariana» (Bazin, 1958, p. 106). Inoltre, rileva come il cinema, soprattutto attraverso film quali *Enrico V* di Laurence Olivier, mostri sempre più fortemente la tendenza a rifarsi a opere teatrali; tendenza dovuta al fatto che «il cineasta ha sempre avuto la tentazione di fotografare il teatro, visto che questo è già uno spettacolo» (Bazin, 1958, p. 120). Egli, poi, afferma che persino la commedia americana, prevalentemente ambientata in interno e fortemente strutturata sull'efficacia della battuta, quindi della parola o an-

che della situazione, mostra chiaramente il proprio stretto legame col teatro. Infine, Bazin sostiene che « quando il cinema ha preso effettivamente il posto del teatro è stato riallacciandosi, dopo uno o due secoli di evoluzione, a categorie drammatiche quasi del tutto abbandonate » (Bazin, 1958, p. 124), ossia quelle del teatro popolare farsesco, recuperate e rielaborate dal genere comico.

Per tali ragioni, egli attacca un pregiudizio diffuso tra gli studiosi di cinema suoi contemporanei e scrive: « Bisognerebbe riprendere in considerazione la storia del cinema non più in funzione dei titoli ma delle strutture drammatiche. [...] Mentre condannava senza appello il "teatro filmato", la critica prodigava i suoi elogi a forme cinematografiche in cui una più attenta analisi avrebbe dovuto rivelare delle "metamorfosi dell'arte drammatica" » (Bazin, 1958, p. 143).

Bazin infatti sostiene che se all'inizio della sua storia, il cinema con l'avvicinarsi al teatro ha dato vita a prodotti artisticamente deprecabili (come quelli della francese Film d'Art) a eccezione del film comico, che ha ulteriormente sviluppato il genere spettacolare inaugurato da Plauto; in un secondo momento, esso ha acquisito una sua prima autonomia, dando l'illusione d'aver saputo persino « creare dal nulla dei fatti drammatici nuovi » (Bazin, 1958, p. 146); infine, negli anni Cinquanta il cinema torna con grandi risultati al teatro, a partire dalla realizzazione di testi drammaturgici più o meno remoti.

Dunque, una forte promiscuità tra spettacolo cinematografico e teatrale è sempre esistita. Essa tuttavia ha dato vita a risultati di diverso valore. Tale disparità sembra infatti principalmente legata al grado di evoluzione della drammaturgia cinematografica: soltanto la conquista di una propria piena e ben definita identità permette al cinema di sostenere il confronto con la drammaturgia teatrale.

Anche in questo caso, Bazin è forse uno dei primi a cogliere il senso profondo di un'altra tendenza che in quegli anni si annunciava e a dichiarare che il cinema ha ormai raggiunto una propria precisa configurazione drammaturgica: « Lungi dall'essere un segno di decadenza, la conquista del repertorio teatrale da parte del cinema è al contrario una prova di maturità. [...] Se il cinema è oggi capace di affrontare efficacemente il campo romanzesco e teatrale, è prima di tutto perché è abbastanza sicuro di sé e padrone dei propri mezzi per cancellarsi davanti al suo oggetto » (Bazin, 1958, p. 136).

Proprio per tali ragioni, Bazin può affermare che, quando il regista

cinematografico vuole creare un film a partire da un'opera teatrale, non è più costretto a ricorrere in maniera artificiosa a tutta la serie dei mezzi propriamente filmici, come montaggio, inquadrature particolari, ambientazione in esterni ecc., per poter sottolineare l'indipendenza della propria creazione drammaturgica da quella teatrale; è necessario, anzi, che egli tenga conto che il testo scritto teatrale mantiene in ogni caso e sempre la propria preminenza, determinando i modi della rappresentazione. Perciò sarà inutile tentare di ignorare la drammaturgia teatrale; bisognerà, al contrario, metterla in rilievo per poterla contenere nella struttura di quella cinematografica, appunto «facendo del teatro cinema, denunciando in precedenza per mezzo del cinema la recitazione e le convenzioni teatrali invece di cercare di camuffarle» (Bazin, 1958, p. 155). In questo modo, «non si tratta più di "adattare" un soggetto. Si tratta di mettere in scena per mezzo del cinema [sarebbe forse più corretto dire "mettere in forma", ricorrendo alla terminologia di Ejzenštejn] un'opera di teatro» (Bazin, 1958, p. 160). Ma Bazin precisa ulteriormente la propria idea: «Il problema del teatro filmato, almeno per le opere classiche, non consiste tanto nella trasposizione di un "azione" dalla scena allo schermo, quanto nella trasposizione di un testo da un sistema drammatico a un altro» (Bazin, 1958, p. 173). Per questa via, «il cinema agisce solo come un rivelatore che fa apparire completamente certi dettagli che la scena lasciava in bianco. [...] La macchina da presa è finalmente lo spettatore e nient'altro che lo spettatore. Il dramma ridiventa pienamente spettacolo» (Bazin, 1958, pp. 158-59).

Poste, in questa maniera, l'una accanto all'altra, le drammaturgie dello spettacolo teatrale e di quello cinematografico presentano con maggior evidenza, per Bazin, le loro affinità e le loro divergenze.

Per prima cosa, egli intende sciogliere il luogo comune più diffuso tra gli studiosi di cinema suoi contemporanei secondo il quale la «presenza» sarebbe appannaggio esclusivo dell'attore teatrale. «È falso dire che lo schermo sia assolutamente impotente a metterci "in presenza" dell'attore. Lo fa alla maniera di uno specchio (di cui si ammetterà che restituisce la presenza di quello che vi riflette), ma di uno specchio dal riflesso differito, la cui foglia di stagno trattenga l'immagine» (Bazin, 1958, p. 163). Ma Bazin aggiunge che, se pure questa argomentazione – che in maniera sorprendente richiama con impressionante precisione quella formulata da Münsterberg al mede-

simo riguardo – non risultasse convincente, resta fermo il fatto che «in rapporto all'obiezione della presenza, e a quella sola, il teatro e il cinema non sarebbero essenzialmente opposti. Entrano in causa piuttosto le due modalità psicologiche dello spettacolo» (Bazin, 1958, p. 167). E qui Bazin, nell'utilizzare alcune nozioni psicoanalitiche come quelle di identificazione e di proiezione, formula alcune riflessioni particolarmente importanti per la pragmatica del film. Egli afferma che sussiste una diversità nella natura della partecipazione dello spettatore allo spettacolo teatrale o a quello cinematografico e rintraccia le cause di tale diversità nelle condizioni materiali di percezione che l'uno e l'altro spettacolo impongono. La ribalta teatrale, in quanto percepita dallo spettatore come elemento fortemente caricato di convenzione eppure inserito nello stesso spazio in cui lo spettatore stesso si situa, determinerebbe una sorta di partecipazione distaccata all'azione; lo schermo, invece, favorirebbe una condizione «voyeuristica» «di uno spettacolo che ci ignora e che partecipa dell'universo» (Bazin, 1958, p. 168).

Non a caso, Bazin insiste particolarmente sulla diversità della funzione drammaturgica assunta dallo spazio nell'una e nell'altra forma di spettacolo. Egli nota che se il teatro, con il palcoscenico, contempla un proprio «luogo drammatico» (Bazin, 1958, p. 170) ben definito e, anzi, isolato e chiuso proprio per tracciare una netta demarcazione rispetto al mondo reale; «nel cinema invece il principio è quello di negare ogni frontiera all'azione. Il concetto di luogo drammatico non è estraneo, ma essenzialmente contraddittorio con la nozione di schermo» (Bazin, 1958, p. 171).

Dunque a proposito del teatro Bazin scrive che «l'infinito drammatico del cuore umano romba e si ripercuote tra le pareti della sfera teatrale. Per questo tale drammaturgia è di essenza umana, l'uomo ne è la causa e il soggetto» (Bazin, 1958, p. 172). Al contrario, nel cinema, «le cause e gli effetti drammatici non hanno per l'occhio della macchina da presa dei limiti materiali. Essa libera il dramma da ogni contingenza di tempo e di spazio. [...] Una porta che sbatte, una foglia al vento, le onde che lambiscono una spiaggia possono raggiungere il massimo potere drammatico. [...] Il punto d'appoggio della leva drammatica non è solo nell'uomo, ma nelle cose» (Bazin, 1958, pp. 168-69). Perciò nota che «essendo il cinema per sua essenza una drammaturgia della natura si sostituisce all'universo invece di essere a esso incluso» (Ba-

zin, 1958, p. 177), e ne deduce che « tale inversione dei poli drammatici è di un'importanza decisiva » (Bazin, 1958, p. 169). Ed è, questa, un'inversione di importanza decisiva, in quanto opera un radicale mutamento al livello della strutturazione della drammaturgia del film. Tale trasformazione si fa più evidente nelle opere del neorealismo come ad esempio *Ladri di biciclette*, la cui struttura di fondo sembra simile a una particolare struttura del romanzo del Novecento come quella di scrittori quali Hemingway, Faulkner, Malraux. Perché?

Vale la pena di rileggere per intero la motivazione che ne dà Bazin.

Alla base di *Ladri di biciclette* vi è prima di tutto la scomparsa della storia. La parola è equivoca. So bene che c'è una storia, ma la sua natura è diversa da quelle che vediamo di solito sugli schermi; è proprio per questo che De Sica non ha trovato alcun produttore. Quando Roger Leenhardt, con una formula critica profetica, domandava a suo tempo « se il cinema era uno spettacolo », voleva opporre il cinema drammatico a una struttura romanzesca del racconto cinematografico (Bazin, 1958, pp. 315-16).

Per Lenhardt, il « cinema drammatico », assimilabile al teatro, si opponeva al modello comparativo del « racconto romanzesco cinematografico », o a « quel che vi si apparenta » (e vi si apparenta, per Bazin, ovviamente la drammaturgia del film come l'abbiamo vista delinearsi), in quanto quest'ultimo — contrariamente appunto al teatro — predilige « il primato dell'avvenimento sull'azione, della successione sulla causalità, dell'intelligenza sulla volontà ».

È proprio quanto si verifica nei film del neorealismo, dove la « drammaturgia della natura » assume una piena realizzazione a livello della struttura drammaturgica di fondo dell'opera cinematografica:

I fatti si susseguono e lo spirito è costretto ad accorgersi che si raccolgono e che, raccogliendosi finiscono per significare qualcosa che era in ciascuno di essi e che è, se si vuole, la morale della storia. Una morale alla quale lo spirito appunto non può sfuggire perché essa gli viene dalla realtà stessa. [...] Ma come non accorgersi che è il carattere accidentale della sceneggiatura a fare la necessità della tesi? (Bazin, 1958, pp. 297, 308).

Così Bazin rileva come il cinema finisca con il condividere, nell'ambito delle assonanze strutturali, una stessa istanza con quel romanzo che porta appunto i nomi di Hemingway e Faulkner, poiché entrambi si iscrivono nelle coordinate di una stessa concezione esteti-

ca, che riflette un comune sentire dell'epoca. Da ciò una sorta di ibridazione o meglio di reciproca « influenza », soprattutto a livello strutturale:

In quanto realizza le condizioni fisiche dello spettacolo, il cinema non sembra poter sfuggire alle sue leggi psicologiche, ma dispone anche di tutte le risorse del romanzo. Sotto questo aspetto il cinema è un ibrido: cela una contraddizione. [...] Che può esserne nelle condizioni attuali dello spettacolo cinematografico? È praticamente impossibile ignorare sullo schermo le esigenze spettacolari e teatrali. Resta da sapere come risolvere la contraddizione (Bazin, 1958, p. 316).

Contraddizione, però, del tutto apparente, in quanto, ribadisce Bazin, « piuttosto che di un' "influenza", si tratta di un accordo del cinema e della letteratura su degli stessi dati estetici profondi, su una comune concezione dei rapporti dell'arte e della realtà » (Bazin, 1958, pp. 301-302).

Non a caso, studiando ancora *Ladri di biciclette*, osserva:

Non un'immagine che non sia carica di una forza drammatica estrema, ma neppure una alla quale non ci si possa interessare indipendentemente dalla sua successione drammatica. [...] Tutti questi avvenimenti, sembrerebbe, sono interscambiabili, nessuna volontà sembrerebbe organizzarli secondo uno spettro drammatico. [...] In quanto « azione » [nel senso che la parola assume nella drammaturgia tradizionale del teatro] ogni episodio sarebbe un non-senso, poiché non porta da nessuna parte, se il suo interesse romanzesco, il suo valore di fatto non gli restituisse *in sovrappiù* un senso drammatico. È infatti al di là e parallelamente che si costituisce l'azione, meno come una tensione che per una « somma » di avvenimenti. Spettacolo se si vuole, e che spettacolo! (Bazin, 1958, p. 317)

E, in quanto spettacolo, questo nuovo tipo di cinema, il neorealismo, apre appunto la strada a una altrettanto nuova drammaturgia; Bazin ne ha conferma dinanzi a un altro capolavoro di questa corrente: « Anche in *Umberto D.*, che rappresenta forse la sperimentazione estrema di questa nuova drammaturgia, l'evoluzione del film segue un filo invisibile » (Bazin, 1958, p. 332).

È il filo di un « realismo fenomenologico » che tuttavia « ritrova l'astrazione classica e la sua generalità » e che Bazin intende in un'accezione ampia capace di attraversare trasversalmente il cinema intero sino all'opera di un « visionario » come Fellini.

6.2 Sigfried Kracauer

La concezione che Sigfried Kracauer (1899-1966) – sociologo e storico tedesco emigrato negli Stati Uniti a causa del nazismo – ha del rapporto tra spettacolo cinematografico e realtà, diversamente da quella di Bazin, sembra votarsi a una rigida univocità. Non a caso, appare in qualche modo possibile identificare tale concezione e la teoria che ne deriva – applicandovi la definizione che Casetti dà della generale tendenza al realismo della teoria cinematografica del dopoguerra e, in particolare, di quella di Zavattini – con «l'esigenza di avvicinare lo spettacolo e la vita, fino a farli letteralmente coincidere» (Casetti, 1993, p. 27).

È, questa, una coincidenza che, in Kracauer, si traduce in due punti fermi e irrinunciabili: da un lato, l'opportunità di intendere il cinema quale spettacolo offerto dalla registrazione e dalla rivelazione del reale e, dall'altro, la necessità di liberarlo da ogni tipo di legame con la finzione.

Tali idee fanno capo a un «principio estetico fondamentale»: «Le opere realizzate entro i limiti d'un particolare mezzo d'espressione sono esteticamente tanto più soddisfacenti quanto più si fondano sulle qualità specifiche del mezzo» (Kracauer, 1960, p. 65). E sono qualità, queste, che Kracauer individua a partire dalla «convinzione che il cinema sia essenzialmente uno sviluppo della fotografia e abbia, quindi, una notevole inclinazione naturale per il mondo visibile che ci circonda. Il cinema è veramente tale quando registra e rivela la realtà fisica» (Kracauer, 1960, p. 47).

Cinema e fotografia introducono così una nuova nozione di arte, diversa da quella tradizionale, dal momento che, secondo Kracauer, per via delle funzioni di «registrazione» e «rivelazione», non opererebbero una vera e propria trasfigurazione del materiale grezzo reale. Ed egli è convinto che questa sia una fondamentale peculiarità da salvaguardare in ottemperanza al «principio estetico fondamentale». In questo modo, la sua teoria si sposta sensibilmente sul versante di una rigida e precisa precettistica che «si preoccupa del contenuto» (Kracauer, 1960, p. 47) e che esclude in maniera assoluta la forma – tale scissione impedirà quindi a Kracauer, come vedremo, di affrontare la drammaturgia del film nel suo complesso, ponendo come unico oggetto di riflessione la struttura drammaturgica. In base alla sua pre-

cettistica, egli sostiene, ad esempio, che il regista cinematografico debba limitare la propria creatività e non farla eccedere oltre un certo limite di realismo, pena la perdita del valore artistico della propria opera. Compito del regista sarà quindi essenzialmente quello di «registrare» e di «rivelare» la realtà. Per quanto riguarda la prima operazione, egli dovrà dare particolare rilievo al movimento, come accadde immediatamente sin dai primissimi film di Griffith o dai *gag*, con l'insistenza sulla sua forma pura dell'inseguimento oppure ponendolo in contrasto con l'immobilità. Per ciò che concerne invece la seconda operazione, Kracauer sostiene che il cinema debba rivelare quanto normalmente sfugge all'osservazione o perché troppo piccolo o troppo grande o perché estremamente fuggevole o perché sgradevole o perché troppo familiare. Oltre a ciò, il cinema ha la facoltà di permettere un'osservazione cosciente e distaccata di fenomeni della realtà, come catastrofi, violenze ecc. che sarebbe impossibile ottenere nella vita quotidiana. Infine, il cinema può rivelare un reale deformato dalla percezione di chi è in stato alterato, come il malato mentale, l'ubriaco ecc.

Esposte le prescrizioni relative alle due funzioni fondamentali del cinema, Kracauer enuncia nel dettaglio ciò che intende per «inclinazioni naturali», comuni tanto alla fotografia quanto al cinema. In primo luogo, l'affinità con la realtà immediata, priva di artifici e identificabile con un reale per così dire oggettivo; in secondo luogo, la capacità di cogliere ciò che è fortuito e quindi casuale e fuggevole; in terzo luogo, la tendenza a evocare l'assenza di limiti, l'infinito spaziale; in quarto luogo, la conformità all'indeterminatezza e all'ambiguità del reale. A queste quattro inclinazioni, il cinema ne aggiunge una quinta, non condivisa con la fotografia, ossia la possibilità di seguire il reale nel suo fluire temporale.

Il rispetto di queste «inclinazioni naturali», secondo Kracauer, impone necessariamente prescrizioni e divieti. Egli sostiene, ad esempio, che la tendenza del cinema a evocare uno spazio sconfinato mal si accorda con la trasposizione di opere teatrali o comunque con il richiamo diretto o indiretto, nel film, a forme spettacolari della tradizione. Per questo, la strada, intesa come luogo dove si compie il fortuito, e, più in generale, qualsiasi tipo di luogo affollato, dove si realizzano gli incontri, costituiscono naturali attrattive per il cinema, dal momento che in essi può scaturire l'azione. Inoltre, egli afferma che

la predilezione del cinema per l'ambiguità deve poter sopravvivere, senza essere sovradeterminata dal montaggio, potente fattore di orientamento del significato dell'inquadratura. Infine, i soggetti storici o fantastici hanno legittimità cinematografica solo se vengono realizzati come intermezzi che accentuano l'affinità del film con la realtà immediata, per contrasto – modalità, quella per contrasto, che Kracauer chiama in causa ogni qual volta debba decretare la validità di un dato elemento diametralmente opposto a una determinata « inclinazione naturale » e tuttavia ampiamente diffuso nella pratica cinematografica.

Al di là di tali considerazioni, il contributo più significativo di Kracauer a una teoria dello spettacolo cinematografico è rintracciabile nelle riflessioni scaturite dal raffronto tra film, opera teatrale e romanzo.

Egli, infatti, pur senza penetrare nella problematica con la profondità di Bazin, è concorde con questi nel sostenere una sostanziale difformità tra la costruzione dell'opera teatrale e del film. Mentre la prima è chiusa in uno spazio circoscritto e perciò incentrata fortemente sui rapporti psicologici tra personaggi, la seconda, come abbiamo visto, è aperta all'intervento di eventi o elementi vari che acquistano un'importanza pari a quella dei personaggi. La costruzione teatrale presenterebbe dunque una struttura ordinata e interamente orientata a un preciso « scopo », che Kracauer fa coincidere con il significato del soggetto. La costruzione cinematografica, invece, risulterebbe aperta e confermerebbe perciò la propensione del film a evocare dimensioni spazio-temporali illimitate e a essere ambiguo come il reale. Tuttavia, da tali riflessioni, diversamente da Bazin, Kracauer non deduce l'insorgere di una nuova *struttura* drammaturgica, capace di differenziare una volta di più lo spettacolo cinematografico da quello teatrale. Egli, piuttosto, afferma che il cinema condivide con il romanzo – e non solo quel particolare tipo indicato da Bazin – le due affinità con il reale relative all'assenza di limitazioni spazio-temporali e all'ambiguità.

Con il romanzo, però, il cinema non condivide l'espressione diretta dell'interiorità dell'uomo o, per usare le parole di Kracauer, della « vita intima » (Kracauer, 1960, p. 353) o della « continuità mentale »: « Questa continuità comprende spesso componenti che sfuggono alla macchina da presa del cinema perché non hanno corrispondenze fisiche ».

Non stupisce quindi come, assegnando scarso valore alle possibilità espressive corporee, Kracauer neghi la necessità dell'impiego di attori professionisti nel film, propendendo perciò decisamente per il *tipaž*, per l'uomo della strada. Egli, infatti, è convinto che, diversamente da quello teatrale, lo spettacolo cinematografico, in virtù delle proprie possibilità tecniche e in particolare di quelle offerte dal primo piano, imponga così fortemente la realtà fisica del personaggio da rendere inutile una recitazione votata alla verosimiglianza. «Per essere più precisi, l'attore cinematografico non deve comportarsi come se recitasse, ma come se fosse una persona reale colta sull'atto dalla macchina da presa» (Kracauer, 1960, p. 174). A questo principio si accorda non solo appunto il fenomeno del *tipaž*, ma anche quello del divismo. Come il *tipaž*, infatti, anche il divo «interpreta la parte d'un personaggio identico a se stesso [...] che esiste in un universo fuori del cinema. E usa il suo talento d'attore, quando ce l'ha, esclusivamente per rappresentare l'individuo che è o che sembra essere» (Kracauer, 1960, p. 179). Il fenomeno del divismo, caratteristico del solo spettacolo cinematografico, si spiegherebbe quindi per Kracauer con la predilezione del pubblico per l'aspetto esteriore della corporeità del divo e, più precisamente, per il suo particolare modo di atteggiarsi. Tale peculiarità, proprio in quanto esprime il rapporto dell'uomo con la realtà a cui reagisce, confermerebbe la convinzione di Kracauer secondo la quale «l'attore cinematografico deve assomigliare al suo personaggio in modo che tutte le sue impressioni, i suoi gesti, i suoi atteggiamenti vadano oltre se stessi e servano a illuminare le situazioni da cui sorgono» (Kracauer, 1960, p. 179). Ne deriva che nello spettacolo cinematografico, diversamente da quanto accade in quello teatrale, l'uomo non solo non possiede una vera e propria centralità, essendo mero «oggetto tra gli oggetti» (Kracauer, 1960, p. 176); ma per di più, al pari di questi ultimi, egli deve rimanere puro «materiale grezzo» (Kracauer, 1960, p. 177) – secondo un'espressione recuperata dalle prime teorie di Kulešov e Pudovkin. Secondo Kracauer, è questo l'unico modo per accordare il realismo cinematografico a quello umano. Un attore professionista², infatti, appare a Kracauer sempre troppo artificioso dinanzi alla macchina da presa perché la sua recitazione fa

² Kracauer comunque ammette che l'interpretazione di un attore professionista

risultare la sua espressività o troppo enfatica oppure troppo voluta e precisa, cosa che mal si accorda con il carattere di ambiguità proprio dello spettacolo cinematografico. Inoltre, un attore professionista non può in alcun modo raggiungere un autocontrollo assoluto in grado di generare quell'impressione di naturalezza che giunge dagli strati più profondi dell'interiorità, dall'inconscio.

L'inconscio entra in campo soprattutto in quella parte della teoria che Kracauer dedica alla pragmatica dello spettacolo cinematografico, riflettendo sulla partecipazione dello spettatore al film. Egli immediatamente chiarisce che «la condizione in cui viene a trovarsi lo spettatore ha in realtà qualcosa a che fare col genere di spettacolo a cui assiste» (Kracauer, 1960, p. 258). E così distingue tra documentario e film a soggetto e, nella categoria di questi ultimi, tra un genere e l'altro e tra un'opera e l'altra. Ma prima di tutto opera una netta distinzione tra spettacolo teatrale e cinematografico. Secondo Kracauer, il primo imporrebbe una sorta di partecipazione distaccata, mentre il secondo, generalmente, favorirebbe un'adesione totale dello spettatore in virtù del proprio realismo e degli effetti fortemente attrattivi insiti nel movimento ch'esso riproduce. Lo spettacolo cinematografico, anzi, per Kracauer, possiederebbe come propria caratteristica differenziale quella di ridurre la consapevolezza dello spettatore, di «addormentare lo spirito» (Kracauer, 1960, p. 254), favorendo perciò l'incontrollato insorgere di «fantasie ipnagogiche» (Kracauer, 1960, p. 258) o di «visioni oniriche» (Kracauer, 1960, p. 260). La condizione dello spettatore appare a Kracauer simile a quella dell'ipnotizzato o del sognatore. Il film si avvicina al sogno, più che per la propria espressività (che, come vedremo nel prossimo capitolo è considerata da molti studiosi come fortemente affine a quella utilizzata dall'inconscio nel sogno), per i propri contenuti: «I fatti che si svolgono sullo schermo dovrebbero, in qualche modo, riferirsi a veri sogni, incoraggiando così il processo d'identificazione» (Kracauer, 1960, p. 259). In questo modo, dinanzi allo schermo, lo spettatore può rivivere «l'onnipotenza infantile» (Kracauer, 1960, p. 267) tipica del sogno; può appagare i propri bisogni più nascosti orientando la vaghezza e l'ambiguità proprie del film; può penetrare il mistero del reale, pur senza pretendere

si rende necessaria almeno in due casi: o quando il personaggio possieda una particolare complessità oppure quando il *tipaz* non sia in grado di dominare forti emozioni.

di comprenderlo razionalmente; e può infine abbandonarsi al flusso delle associazioni mentali e delle fantasticherie stimulate dalle immagini. Si tratta di un lavoro messo in atto dallo spettacolo cinematografico che, secondo Kracauer, potenzialmente non conosce limiti, non potendo arrestarsi dinanzi all'inesauribile complessità del reale che contempla.

Idee e convinzioni, queste, che, come vedremo nel prossimo capitolo, verranno in gran parte precisate e in alcuni casi persino smentite da psicologi e psicoanalisti che, riflettendo sul cinema, daranno vita a una prima formulazione della pragmatica dello spettacolo cinematografico.

Capitolo 7

Verso una pragmatica del film¹

7.1 Gilbert Cohen-Séat

Nel 1946, lo studioso francese Gilbert Cohen-Séat con l'*Introduction générale* all'*Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, pone le basi per un nuovo indirizzo nella teoria del cinema, destinato a durare per circa un ventennio e denominato «filmologia».

Dottrina, quest'ultima «che ha come oggetto di studio due catego-

¹ Ci riferiamo all'originaria definizione di pragmatica formulata da Charles Morris: «La pragmatica è lo studio dell'origine, degli usi e degli effetti dei segni entro il comportamento totale dell'interprete dei segni» (MORRIS, 1946, p. 212) e applicata da Liborio Termine allo spettacolo cinematografico (TERMINE, 1998). Secondo Morris, infatti, la pragmatica rappresenta l'ambito semiotico in cui il film può trovare sistemazione dal momento che, come scrive, «le pellicole cinematografiche non sono un tipo speciale di discorso, ma una rappresentazione iconica di azioni che possono contribuire a un gran numero di scopi individuali e sociali. Se talvolta esse possono servire in misura predominante ad uno scopo "estetico", possono anche servire a informare i partecipanti o spettatori o a determinare le loro valutazioni o a stimolare in essi specifiche serie di azioni» (MORRIS, 1963, p. 190). Come sappiamo, all'interno del film, il ruolo di «interprete dei segni» è affidato sia al regista sia all'attore, i quali determinano la costruzione drammaturgica, sia appunto anche allo spettatore, che quella costruzione completa (e non a caso viene definito da Morris «partecipante») quando vi reagisce emotivamente e intellettualmente, creando una propria personale interpretazione dell'opera. Infatti, l'azione dello spettatore non è solo semplice decodifica, ma, secondo un teorico quale Ejzenštejn, vero e «personale atto creativo» (cfr. EJZENŠTEJN, 1938, pp. 89-105), che si inserisce dentro il film grazie agli intensi processi di identificazione e proiezione psicologica. Per tali ragioni, si può dire che, poiché il lavoro emotivo e intellettuale dello spettatore deve essere in gran parte anticipato e previsto dal regista nella sua elaborazione dell'opera, esso risulta elemento centrale attorno a cui ruota l'intera costruzione drammaturgica dello spettacolo cinematografico. Assegnando allo spettatore un ruolo di centralità, si adotta una prospet-

rie specifiche di fenomeni, o piuttosto un insieme di fenomeni specifici», i quali «si possono dividere in due gruppi principali: i "fatti filmici" e i "fatti cinematografici"» (Cohen-Séat, 1946, p. 56). Il primo gruppo attiene all'«espressione di una vita, vita del mondo o dello spirito, dell'immaginazione o degli esseri e delle cose, per mezzo di un sistema di combinazioni di immagini (immagini visive: naturali o convenzionali; e uditive: sonore e verbali)»; il secondo gruppo, invece, è relativo alla «circolazione in gruppi umani [di] un fondo di documenti, sensazioni, idee, sentimenti, materiali offerti dalla vita e messi in forma a suo modo dal cinema» (Cohen-Séat, 1946, p. 57).

Poiché lo spettacolo cinematografico chiama in causa entrambe le categorie di fenomeni secondo un rapporto alquanto complesso, deve prevedere un approccio teorico capace, da un lato, di rendere conto della «totalizzazione dell'esperienza» (Cohen-Séat, 1946, p. 60) e, dall'altro, di offrirne una «visione ordinata» (Cohen-Séat, 1946, p. 60).

Perciò Cohen-Séat sostiene la necessità dell'intervento di discipline diverse – come la psicologia, la psicoanalisi, la sociologia ecc. – in grado di offrire alla teoria cinematografica un apporto, in primo luogo, mirato alla specificità delle diverse problematiche da essa contemplate e, in secondo luogo, dotato di rigore metodologico.

Il progetto di Cohen-Séat prevede, inoltre, non solo l'integrazione delle molteplici discipline coinvolte nella teoria cinematografica, ma anche la nascita di una nuova terminologia, ricca di neologismi o ri-proposte – come «profilmico», «diegetico» ecc. – che rimarranno a lungo nel lessico degli studiosi di cinema.

Occorre tuttavia notare come soltanto questi ultimi due aspetti costituiscano la vera novità della proposta di Cohen-Séat, dal momento che l'apporto di studiosi di diverse discipline costituisce comunque una costante nell'evoluzione del pensiero sullo spettacolo cinematografico che si può far risalire sin dal 1916, come abbiamo visto a proposito della riflessione dello psicologo Münsterberg.

È proprio dagli ambiti della psicologia, della psicoanalisi e per cer-

riva di studio sulla drammaturgia del film che recupera l'originaria concezione di pragmatica formulata da Moeris e che si potrebbe definire appunto come «pragmatica dello spettacolo cinematografico».

ti aspetti anche della sociologia che giungono alcuni dei contributi più rilevanti per la pragmatica dello spettacolo cinematografico.

7.2 Hanns Sachs

Senza menzionare i numerosi studi che, dagli anni Dieci all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, si riferiscono al cinema in quanto mezzo o strumento attraverso cui poter validare ipotesi di ricerca ad esso estranee o che comunque non concorrono alla formulazione di una teoria dello spettacolo cinematografico, occorre tuttavia soffermarsi brevemente su un importante saggio del 1928 in cui Hanns Sachs (1881-1947), allievo di Freud, pone alcuni degli elementi fondamentali della pragmatica del film.

L'importanza di questo saggio, dal punto di vista della pragmatica dello spettacolo cinematografico, consiste nella prospettiva utilizzata, capace di porre lo spettatore al centro del film e della sua costruzione drammaturgica, nonché, quindi, della riflessione teorica che ne deriva.

Infatti, nell'analizzare come le convenzioni drammaturgiche cinematografiche siano strutturate su alcune delle forme espressive dell'inconscio studiate dalla psicoanalisi, Sachs ne rileva il grande potere d'azione sullo spettatore, al quale perciò assegna un ruolo di centralità nella riflessione sul film.

Da questa prospettiva, improntata alla pragmatica del film, deriva la prima decisiva considerazione di Sachs: «L'«azione», non importa se di un romanzo, di una *pièce* teatrale o di un film, consiste in un intrico di nessi psicologici. Il cinema può esprimere un'azione soltanto rendendo visibili nessi psicologici, cioè sostituendo processi interiori con fatti percepibili esteriormente, e rappresentandoli, per quanto possibile, come movimento» (Sachs, 1928, pp. 193-98).

Sachs precisa che tale movimento, diversamente da ciò che si potrebbe pensare, non deve essere assunto per intero dalla recitazione del viso e del corpo, in quanto questa risulta fortemente limitata nell'espressione di sentimenti e pensieri, resi dalla parola con ben altra profondità. Secondo un'opinione diametralmente opposta a quella di Balász, Sachs è convinto che il cinema votato unicamente all'e-

spressione corporea «rimane un prodotto ibrido e ridicolo, incapace di riprodursi e svilupparsi» (Sachs, 1928, pp. 193-98).

Egli perciò sostiene che siano proprio le cose inanimate ad offrire allo spettacolo cinematografico la possibilità di «esprimere col loro aiuto processi psichici che si verificano per esse, intorno ad esse» (Sachs, 1928, pp. 193-98). Gli oggetti, dunque, se svincolati dalla loro passività di cose inanimate e se assunti nella loro funzione *simbolica* come mezzi di rappresentazione astratta, possono divenire elementi della drammaturgia e agire sullo spettatore, richiamandolo ai «nessi psicologici» dei personaggi, aprendogli inaspettate vie all'interpretazione del film, anticipandogli significati e svelandogli persino il senso profondo dell'opera.

In questo modo, «l'uomo si trova fra le cose inanimate con pari diritti, e come loro diventa veicolo dell'azione, ma solo in quanto si verificano in lui processi psichici che stanno prima o al di là della parola; così l'interesse si incentra sui movimenti riflessi, ma ben più ancora su quei piccoli, involontari movimenti espressivi, descritti da Freud come *azioni sintomatiche* o *atti mancati*» (Sachs, 1928, pp. 193-98).

Non si tratta di azioni vere e proprie, finalizzate ad uno scopo evidente; ma di movimenti minimi, apparentemente insignificanti (e tuttavia fortemente indirizzati al cosiddetto tema profondo dell'opera), spesso legati agli oggetti, come, ad esempio, giocherellare distrattamente con una cosa, smarrirne o dimenticarne un'altra ecc.; movimenti, questi, che «la dicono lunga su ciò che avviene nell'intimo di un individuo, sui suoi desideri e sulle sue emozioni, addirittura su ciò di cui egli non sa, o non sa ancora nulla» (Sachs, 1928, pp. 193-98).

Il regista può inserirli nella costruzione drammaturgica del film in maniera più o meno evidente; in entrambi i casi si avvarrà di almeno due delle peculiarità proprie dello spettacolo cinematografico. Nel primo caso, entra in gioco l'importanza dei mezzi tecnici (come ad esempio la ripresa in primo piano di oggetti o parti del corpo) ed allora

il film diventa una sorta di rallentatore psicologico; ci mostra in maniera chiara e coerente cose che sono così anche nella vita, ma che nella vita si sottraggono alla nostra osservazione grossolana. [...] Questo spostare l'attenzione su un fatto minimo è appunto un altro di quei mezzi d'espressione a proposito dei quali Freud per primo ha dimostrato che il subconscio dell'individuo se

ne serve sempre. Il cinema sembra essere una nuova strada per costringere l'individuo a prenderne coscienza (Sachs, 1928, pp. 193-98).

Nel secondo caso, invece, fondamentale risulta il lavoro inconscio che il film impone e che risulta incentrato su «qualcosa di cui in realtà lo spettatore non si rende conto, ma che forse continua ad agire nella sua reazione emotiva».

Particolarmente importante è la notazione di Sachs secondo la quale «tutti i grandi registi hanno utilizzato queste cose, o altre simili, come mezzo d'espressione essenziale nel film: i più sicuramente senza sospettare nulla delle teorie elaborate [dalla psicoanalisi] sulla loro importanza» (Sachs, 1928, pp. 193-98). E, in effetti, Ejzenštejn, ad esempio, dopo aver apprezzato l'analisi compiuta da Sachs sulla funzione e gli effetti sullo spettatore di un movimento particolare, ossia di un'azione sintomatica presente in una delle scene salienti de *La corazzata Potëmkin*, ammette che «lo stesso autore (per quanto, dopo tutto, qualcosa di lui mi sia pur noto) ha realizzato questa scena senza programmare alcun *Vorschlag*, ma sentendone in modo puramente emotivo la necessità». Eppure, continua, «quel particolare veniva senza dubbio percepito emotivamente dalla maggior parte degli spettatori (se non da tutti). Ma è del tutto improbabile che anche uno solo di essi fosse in grado di trasformare questo effetto in una formulazione esplicita, [...] in una sintesi consapevole» (Ejzenštejn, 1934, pp. 352-53).

È proprio ciò che, come ha notato Liborio Termine (Termine, 1994, p. 41), molti anni più tardi, Roland Barthes chiamerà «senso ottuso»; un senso, questo, che appunto tende normalmente a sfuggire alla riflessione razionale e che tuttavia si insinua sotterraneamente, chiamando in causa un altro piano di coscienza nel lavoro compiuto dallo spettatore dinanzi al film.

7.3 Maurice Merleau-Ponty

Un altro fondamentale contributo alla teoria e alla pragmatica dello spettacolo cinematografico giunge dal filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Ne troviamo un'efficace sintesi in un suo saggio intitolato *Il cinema e la nuova psicologia*, nel quale egli ap-

plica al film, rielaborandoli profondamente, alcuni dei principi della fenomenologia derivati da Husserl e dell'esistenzialismo di Sartre, e, insieme, molte delle nozioni della psicologia della percezione formulate nell'ambito della *Gestalttheorie*.

Merleau-Ponty sostiene che, dinanzi ad uno spettacolo cinematografico, lo spettatore reagisce secondo schemi e modelli percettivi molto simili a quelli che impiega dinanzi alla realtà. Si tratta di schemi e modelli scoperti dalla nuova psicologia e capaci di rendere conto di molti fenomeni altrimenti incomprensibili applicando i vecchi metodi della psicologia tradizionale. In primo luogo, tanto per la vista quanto per l'udito vale il principio della «percezione dell'insieme che è più naturale e più primitiva di quella degli elementi isolati» (Merleau-Ponty, 1946, p. 72). In secondo luogo, «la percezione non è una somma di dati visivi, uditivi, tattili, ecc. io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi» (Merleau-Ponty, 1946, p. 71). Ne deriva che l'attività successiva alla percezione di una cosa o di un evento, dall'interpretazione alla formulazione di un giudizio, viene influenzata da tali modelli e schemi percettivi. Per queste ragioni, non si può affermare, come un tempo, che sussista una separazione netta tra le diverse attività che la mente impiega dinanzi ai fenomeni e alle cose. Il significato di questi ultimi appare infatti in qualche modo consustanziato alla loro forma. E ciò vale in misura maggiore nell'arte, dove forma e contenuto sono intimamente fusi.

Così, riferendosi al film, Merleau-Ponty sostiene che esso «appare come una forma estremamente complessa all'interno della quale azioni e reazioni estremamente numerose s'esercitano ad ogni istante, le cui leggi restano da scoprire e sono sinora state soltanto indovinate dal fiuto o dalla sensibilità del regista» (Merleau-Ponty, 1946, p. 76). Appare così immediatamente chiara la prospettiva adottata da Merleau-Ponty: azioni e reazioni, attivate e previste nella costruzione drammaturgica dell'opera, creano quel complesso intreccio che è proprio l'oggetto di studio della pragmatica del film e che apre alla teoria dello spettacolo cinematografico particolari vie di speculazione.

Per Merleau-Ponty, un primo punto fermo, all'interno di tale percorso, consiste nel prendere atto che, per lo spettatore e dunque an-

che per il regista, «il film non è una somma di immagini, ma una *forma* temporale» (Merleau-Ponty, 1946, p. 76); appunto, secondo i principi sopra esposti, il film non è fatto di «elementi isolati», ma è un «insieme». La durata delle singole inquadrature e il ritmo di montaggio sono dunque valori fondamentali, capaci di influire fortemente sulla reazione dello spettatore alle scene e, quindi, sull'interpretazione ch'egli ne dà; non a caso, il regista determina in gran parte il senso della sua opera lavorando su «una vera metrica cinematografica, la cui esigenza è assai precisa e imperiosa» (Merleau-Ponty, 1946, p. 76).

Tutto ciò rimane valido anche per il film audiovisivo, nel quale «il rapporto fra suono e immagine è molto stretto tanto che l'immagine viene trasformata dal suono» (Merleau-Ponty, 1946, p. 77); un suono che può essere o quello proveniente dall'ambiente o quello della musica o infine quello della parola pronunciata. Per quanto riguarda in particolare i due ultimi tipi di suono, Merleau-Ponty osserva che, per la vera riuscita del film, essi non debbono essere semplicemente sommati all'immagine ma integrati; e, ciò, dal punto di vista sia della forma che del contenuto. Questo significa che si rende necessaria una drammaturgia audiovisiva unitaria e coesa, simile a quella concepita da Ejzenštejn. Poiché dinanzi ad uno spettacolo cinematografico lo spettatore non può fare a meno di utilizzare quel principio sinestetico della «percezione dell'insieme» che impiega normalmente nella quotidianità, il regista dovrà saper creare un'unità audiovisiva organica e tenere conto che «la parola, nel cinema, non ha la funzione di aggiungere idee alle immagini, né la musica di aggiungere sentimenti. L'insieme [audiovisivo] ci dice qualcosa di molto preciso che non è né un pensiero, né un richiamo dei sentimenti» (Merleau-Ponty, 1946, p. 78).

Ma allora, domanda provocatoriamente Merleau-Ponty, «che cosa *significa*, che vuol dunque dire il film?» (Merleau-Ponty, 1946, p. 78).

Senza coglierne la provocatorietà, tale interrogativo rischia di condurre a risposte che impoveriscono e sviliscono l'opera d'arte. Non a caso, Merleau-Ponty spiega che come «c'è sempre, in un romanzo, un'idea che può riassumersi in poche parole» e come «c'è sempre, in un poema, allusione a cose o a idee», «analogamente, c'è sempre in un film una storia, e spesso un'idea, ma la funzione del film non consiste nel farci conoscere i fatti o l'idea» (Merleau-Ponty,

1946, p. 79). È infatti proprio « dell'arte il mostrare come qualcosa diventi significato, non tramite idee già formate e acquisite, ma grazie alla disposizione temporale e spaziale degli elementi » (Merleau-Ponty, 1946, p. 80). Il progressivo dispiegarsi della forma, prima tra le mani del regista e poi dinanzi agli occhi dello spettatore, coincide allora con il configurarsi del senso del film.

La coincidenza di forma e contenuto rende quindi vano l'interrogativo « che cosa *significa*, che vuol dunque dire il film? », se considerato letteralmente.

Merleau-Ponty sostiene appunto che « il senso di un film è incorporato al suo ritmo [e, più in generale, alla sua forma] come il senso di un gesto è immediatamente leggibile nel gesto » (Merleau-Ponty, 1946, p. 79); « solo grazie alla percezione possiamo capire il significato del cinema: il film non si pensa, ma si percepisce » (Merleau-Ponty, 1946, p. 80). Poiché quindi dinanzi a uno spettacolo cinematografico lo spettatore utilizza la medesima reattività impiegata nella vita quotidiana, ossia gli stessi schemi e modelli percettivo-interpretativi scoperti dalla nuova psicologia, egli trova il significato del film nell'insieme composito ch'esso gli presenta così com'è, come un dato di fatto reale, colto nella sua complessità eterogenea, a volte ambigua appunto quanto la realtà.

Tanto per l'atto creativo quanto per quello interpretativo, quindi, il film chiama in causa le stesse modalità di significazione in uso nella vita quotidiana; film e realtà,

l'uno e l'altra non parlano a un'intelligenza separata, ma si rivolgono al nostro potere di decifrare tacitamente il mondo o gli uomini e di coesistere con loro. Ecco perché l'espressione dell'uomo può essere al cinema così intensa: il cinema non presenta, come il romanzo ha fatto a lungo, i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento, ci offre direttamente questa maniera speciale di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri, che è per noi visibile nei gesti, nello sguardo e nella mimica [...]. Per il cinema, come per la psicologia moderna, la vertigine, il piacere, il dolore, l'amore e l'odio sono comportamenti (Merleau-Ponty, 1946, p. 80).

Così la nuova psicologia porta un altro contributo alla pragmatica dello spettacolo cinematografico e, in particolare, al suo studio sull'« azione » e la « reazione », che ora riguarda non tanto il regista e lo spettatore quanto quest'ultimo e l'attore.

La nuova psicologia, infatti, supera il vecchio metodo dell'introspezione utilizzato dallo psicologo per lo studio dei fatti psichici e vi sostituisce l'analisi del comportamento. Poiché l'introspezione si fondava sull'autoanalisi, era minata da un soggettivismo che toglieva validità ai risultati della speculazione o che comunque ne riduceva in gran parte la portata. La psicologia moderna intende, invece, ad esempio, il sentimento come un comportamento visibile all'esterno, ossia come una palese modificazione dei rapporti dell'individuo con gli altri e con il mondo. La collera, la paura, l'angoscia, la vergogna e persino l'amore e l'odio sono per la nuova psicologia dei comportamenti iscritti sul volto e sul corpo e non celati dietro di essi. L'individuo dunque si dà al mondo e agli altri come comportamento; il suo corpo manifesta la sua interiorità o, per usare parole di Merleau-Ponty, il suo corpo incarna il suo spirito.

Secondo una convinzione assai vicina a quella di Balász e a quella espressa più tardi da Deleuze², Merleau-Ponty sostiene che «il cinema è particolarmente adatto a fare apparire l'unione di spirito e corpo, di spirito e mondo, e l'esprimersi dell'uno nell'altro» (Merleau-Ponty, 1946, p. 81).

L'interiorità del personaggio, per Merleau-Ponty, deve quindi essere resa esteriormente dall'attore sul proprio corpo attraverso la recitazione; deve essere manifestata nella mimica, nel gesto, nell'espressione del volto, nella postura, nell'atteggiamento; insomma deve essere immediatamente percepibile e deve rendere visibile l'unicità dell'individuo.

Non a caso, egli afferma che la forza d'azione dello spettacolo cinematografico sullo spettatore consiste proprio «nel fare *vedere* il rapporto fra soggetto e mondo, fra soggetto ed altri, anziché *spiegarlo*» (Merleau-Ponty, 1946, p. 81).

E non a caso ancora, richiamando l'originaria distinzione tra dramma ed epica, tra azione e racconto, tra spettacolo e narrazione,

² A tale proposito, il filosofo francese Gilles Deleuze, negli anni Ottanta, scriverà: «"Dateci dunque un corpo": è la formula del capovolgimento filosofico. Il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso, ciò che il pensiero deve superare per arrivare a pensare. Al contrario è ciò in cui affonda o deve affondare. [...] Con il corpo il cinema sposa lo spirito, il pensiero. "Dateci dunque un corpo" significa per prima cosa montare la cinepresa su un corpo» (DELEUZE, 1989, p. 210).

Merleau-Ponty spiega che «si intende spesso il film come la rappresentazione visiva e sonora, anzi la riproduzione più fedele possibile d'un dramma che la letteratura potrebbe evocare solo con parole» (Merleau-Ponty, 1946, p. 79).

7.4 Cesare Luigi Musatti

Lo psicologo e psicoanalista Cesare Luigi Musatti (1897-1989), nell'arco di un'attività di studio durata quasi settant'anni, ha dato alla disciplina fondata da Freud i massimi contributi italiani e alla teoria dello spettacolo cinematografico fondamentali apporti, soprattutto per quanto riguarda quell'ambito della pragmatica relativo alla comprensione e alla previsione delle dinamiche di partecipazione dello spettatore al film.

Adottando questa prospettiva, Musatti rileva le numerose affinità tra le forme rappresentative dell'inconscio e quelle dello spettacolo cinematografico, rintracciando così le cause della particolare intensità che caratterizza la partecipazione dello spettatore al film e ricavando una serie di importanti riflessioni sulle convenzioni drammaturgiche.

La ricerca di Musatti sul cinema – che si inaugura nel 1924 e trova il proprio apice a cavallo degli Cinquanta e Sessanta – prende l'avvio dallo studio sulla stereocinesi: un fenomeno che attiva il meccanismo percettivo fondamentale per la determinazione nello spettatore dell'illusione di tridimensionalità del film, a partire dal movimento di immagini bidimensionali. Si tratta di un fenomeno di tal forza sullo spettatore, da imporgli, grazie al movimento (di persone, oggetti o della macchina da presa), una sensazione di profondità realistica anche dinanzi a scenografie create con fondali dipinti e quindi bidimensionali. Musatti sostiene perciò che sia assurdo perseguire l'intento di dare maggiore realismo al film attraverso una ricerca volta a realizzare il cinema stereoscopico:

L'idea che si dovesse inventare un cinema stereoscopico è un'idea sorta non sulla base di una difettosità delle impressioni date dal cinema comune, ma sulla base di un ragionamento astratto (fondato su quello che gli psicologi chiamano *stimulus error*, l'errore dello stimolo) consistente nel dire: «Poiché lo schermo è piano, le immagini lì proiettate devono essere anch'esse piane» (Musatti, 1961, p. 28).

Secondo Musatti la stereocinesi non solo è alla base dell'illusione di realtà offerta dallo spettacolo cinematografico (poiché realizza una sorta di «corporeità reale» [Musatti, 1929, p. 87]), ma situa quella realtà in uno spazio immaginario che non è in alcun modo assimilabile a quello reale in cui è fisicamente immerso lo spettatore. Quando infatti cala il buio nella sala, lo schermo, in quanto entità fisica, scompare e sembra lasciare il posto ad una sorta di apertura su un ambiente tridimensionale, anzi, per così dire, su un intero mondo che appare reale o che comunque, per quanto illusorio, non si esaurisce in semplice immaginazione.

Lo spazio di quell'ambiente, di quel mondo è collocato, per lo spettatore, in una sorta di indefinibile «altrove»; in un «oltre» che non è effettivamente in alcun luogo.

Perciò, Musatti afferma che la particolare condizione percettiva provocata dall'effetto stereocinetico è caratteristica della condizione psicologica dello spettatore dinanzi allo spettacolo cinematografico ed è questo che lo differenzia radicalmente da altre forme d'arte e di spettacolo. Infatti, mentre la realtà di un romanzo viene *immaginata* e quella di un'opera teatrale viene *rappresentata* (poiché sussiste grazie alle particolari convenzioni rappresentative che fanno di una parte dello spazio della sala, ossia il palcoscenico, porzioni sempre diverse dello spazio fittizio dell'opera); la realtà dello spettacolo cinematografico viene invece *presentata*, dando allo spettatore l'illusione di trovarsi alla presenza di eventi e persone reali.

Attraverso l'illusione del «luogo-non-luogo» o della «realtà fittizia» che caratterizza lo spettacolo cinematografico si produce ciò che Musatti definisce «ipocrisia del film»: lo spettatore è consapevole di trovarsi dinanzi appunto ad una «realtà fittizia», ma proprio in virtù di tale consapevolezza si concede di vivere la finzione come se fosse realtà; così, il suo assistere distaccato all'azione drammaturgica sfocia facilmente in un intenso partecipare, anzi, a livello interiore profondo, in un vero e proprio agire, in una vera e propria azione interiorizzata che non è pura e semplice reazione. E qui si entra proprio nella profondità della pragmatica dello spettacolo cinematografico, dal momento che la sua etimologia rimanda ad una concretezza, ad una fattualità (*pragma*: fatto), che si innesta su un terreno assai poco concreto come quello dell'interiorità.

La condizione creata dal cinema è allora assai simile a quella che la

mente vive nel ricordo, nella fantasia e nel sogno, ossia in quel complesso di attività psichiche che prevedono sconfinamenti più o meno ampi nei territori dell'inconscio. Anche in questi casi, si realizza l'illusione di essere proiettati dallo spazio reale ad uno fittizio eppure vissuto intensamente. Questo sconfinamento da un luogo fisico ad un «luogo-non-luogo», da un realtà effettiva ad una fittizia, in qualche modo corrisponde, secondo Musatti, ad una condizione mentale per così dire di confine. La stessa che lo spettacolo cinematografico attiva nello spettatore e che gli permette di aprire, verso le zone profonde della propria psiche, quei varchi normalmente chiusi. Questo certo non significa, per Musatti, che lo spettacolo cinematografico assoggetti lo spettatore, né che lo riduca in una condizione di subalternità psichica e neppure che instauri in lui una condizione ipnotica o onirica, quanto, semmai «oniroide»³ – definizione, quest'ultima, volta a rafforzare l'idea del continuo passaggio al di qua e al di là del «confine». Musatti, anzi, ritiene che lo spettacolo cinematografico stimoli un'attività creativa, tale da poter far considerare lo spettatore come un «artista passivo» (Musatti, 1965, p. 66), immerso in un intenso quanto profondo interscambio con l'«artista attivo» (Musatti, 1965, p. 66), il regista.

Proprio a partire dalla riflessione su tale interscambio, sulle sue caratteristiche e dinamiche, giungono i maggiori contributi di Musatti alla pragmatica del film.

Egli, infatti, pone lo spettatore al centro del lavoro del regista e chiarisce che «nessuna opera d'arte è creata per se stessa o per l'autore. [...] Un pubblico, magari lontano nel tempo, c'è sempre nella sua [dell'autore] fantasia, anche se talora immaginario» (Musatti, 1980, p. 154).

La costruzione drammaturgica del film, quindi, viene concepita in funzione dello spettatore. Il regista cerca in ogni modo di prevedere, influenzare e a volte persino guidare le reazioni emotive e intellettuali dello spettatore. E tale lavoro, secondo Musatti, risulta tanto più efficace quanto più riesce a mantenersi in equilibrio tra conscio e inconscio, tra realtà e finzione e a dare rappresentazione alla loro dialettica.

Musatti è convinto che la capacità di oscillare continuamente al di

³ «Noi partecipiamo allo spettacolo filmico in uno stato oniroide» (MUSATTI, 1961, p. 36).

qua e al di là del «confine» che separa queste due dimensioni costituisca uno degli strumenti più potenti a disposizione del regista per assicurarsi una partecipazione intensa dello spettatore al film e sostiene perciò che uno squilibrio tanto verso il territorio reale e razionale quanto verso quello fittizio e irrazionale possa determinare il distacco dello spettatore dalla rappresentazione: «Nel primo caso, perché impegna totalmente l'individuo che osserva l'opera e quindi non c'è più arte ma una situazione di realtà; nel secondo caso perché lo impegna troppo poco, essendo la situazione artificiosa e troppo lontana da lui» (Musatti, 1965, p. 67).

Più in generale, Musatti sostiene che lo spettacolo cinematografico sia strutturalmente portato a sconfinare tra reale e finzione e che la sua drammaturgia si presti particolarmente ad elidere ciò che la psicoanalisi definisce «esame di realtà», ossia la netta distinzione tra quanto è meramente desiderato, temuto, sognato o pensato e quanto è effettivamente reale.

Egli rileva, infatti, come alcuni dei grandi registi degli anni Sessanta, a volte pur non sapendo di psicoanalisi, abbiano compreso che

non è più necessario far capire allo spettatore che un sogno è un sogno, che una fantasia è una fantasia, che un ricordo è soltanto un ricordo. Sono caduti gli artifici con i quali si cercava un tempo di rendere attento lo spettatore del carattere «fuori vicenda» o «fuori azione» di una data sequenza (Musatti, 1961, p. 29).

Così Musatti non solo registra un profondo mutamento delle convenzioni drammaturgiche, ma afferma che tale mutamento conduce il cinema verso una direzione più consona alla propria natura. Perciò egli afferma che, più in generale, tutto «il cinema non deve riprodurre le cose secondo la logica della realtà (quale era il vecchio cinema-verità), ma secondo una logica diversa: quella dell'attività inconscia» (Musatti, 1980, p. 156).

Secondo Musatti non si tratta di un'imposizione forzata per il regista, quanto di qualcosa che egli sente come necessario sia perché insito nella propria attività creativa, sia perché la rappresentazione del film e quelle dell'inconscio (valga per tutti il caso del sogno) hanno strutture simili, sia infine per la naturale e «particolare risonanza dell'inconscio degli spettatori al linguaggio filmico» (Musatti, 1961, p. 30).

Non a caso, osserva un gran numero di affinità *strutturali* tra le forme espressive dell'inconscio e le convenzioni drammaturgiche del film.

Per l'inconscio come per lo spettacolo cinematografico non valgono, infatti, i principi della logica⁴ come quello d'identità, di non contraddizione, del terzo escluso e di causalità. La drammaturgia filmica e, come nota Musatti, in particolare quella di autori come Buñuel, Bergman, Fellini, Antonioni, che lasciano ampio spazio all'inconscio, può prevedere ad esempio che uno stesso personaggio assuma sembianze di persone diverse (come succede in *Quell'oscuro oggetto del desiderio* di Buñuel, dove i due lati della personalità della protagonista emergono grazie all'interpretazione di due attrici diverse che si alternano); oppure può far coesistere eventi, fatti e circostanze tra loro contraddittori (come in *Il posto delle fragole* di Bergman, dove il protagonista spia se stesso da bambino); o, ancora, può inclinarci a supporre che una cosa sia se stessa ma forse il suo contrario, senza però escludere che possa anche essere una terza cosa affatto diversa; o, infine, più in generale, non tiene conto dei rapporti di causa ed effetto (come in *Zabriskie Point* di Antonioni dove, dopo un'esplosione che la distrugge completamente, una casa riappare integra come prima).

Inoltre, tanto per le forme rappresentative dell'inconscio quanto per quelle del film, Musatti nota come non sia valido il principio di non ubiquità. Le convenzioni drammaturgiche del film contemplano il fatto che un personaggio possa situarsi nello stesso tempo in luoghi differenti, senza per questo che si rinunci alla verosimiglianza o, meglio, ad una partecipazione profonda dello spettatore alla rappresentazione. Anzi, quest'ultima pare rafforzata proprio in virtù del fatto che il film attiva un processo già noto nel sogno dove spesso chi sogna situa se stesso o altri contemporaneamente in luoghi differenti.

Ma le affinità tra le strutture rappresentative dello spettacolo cinematografico e della mente si infittiscono quando si passa dalla dimensione spaziale a quella temporale. Musatti osserva che, sin dalle origini, il cinema ha fondato la propria struttura drammaturgica sul modello del pensiero rievocativo. Il montaggio e il ricordo, sia conscio che

⁴ Musatti si riferisce in particolare ai principi della logica formale aristotelica.

incoscio, infatti, sembrano procedere in maniera del tutto analoga nella costruzione o ricostruzione del tempo (Musatti, 1986, p. 175).

Non solo, ma ancora a proposito della temporalità, sia per la rappresentazione offerta dallo spettacolo cinematografico, sia per quella creata dall'inconscio, non sono validi i principi di unidimensionalità, di irreversibilità, di irripetibilità, del fluire uniforme e invariabile del tempo. Le convenzioni drammaturgiche del film, infatti, riescono a rendere realistica una rappresentazione temporale che è in aperta contraddizione con la dimensione del tempo reale. Musatti nota come, per esempio, quella di Antonioni non solo sia una drammaturgia ricca di *flashback*, *flashforward*, *déjà-vu* e *déjà-vécu*, di iterazioni e reiterazioni e di continue alterazioni della costanza e del progredire del tempo – elementi comunque presenti in altre forme artistiche come ad esempio la letteratura – ma sia una drammaturgia anche capace di utilizzare efficacemente ogni risorsa offerta dai mezzi propri del cinema – come il *ralenti*, il teleobiettivo che decelera i movimenti a grande distanza, l'indugiare o il trattenere l'azione – per impedire allo spettatore di discernere tra tempo reale e tempo irreali, oggettivo e interiore, senza tuttavia permettergli di allontanarsi dalla rappresentazione.

È chiaro che molte di queste convenzioni drammaturgiche analizzate da Musatti avvicinano le strutture rappresentative dello spettacolo cinematografico a quelle dell'inconscio proprio in quanto il primo cerca di dare espressione al secondo. In altre parole, esse vengono utilizzate per dare una rappresentazione quanto più efficace possibile dell'interiorità profonda di un personaggio – quasi sempre quella del protagonista – e ad essa far aderire lo spettatore, sollecitandolo a vivere in prima persona le sensazioni, i sentimenti, gli stati d'animo, le emozioni ecc.

L'assunzione da parte dell'individuo del contenuto dell'interiorità di un altro è un processo psichico che la psicoanalisi definisce « identificazione » e che si realizza anche nella vita quotidiana. Lo spettacolo cinematografico però, afferma Musatti, rende questo processo con una intensità così forte da non trovare riscontro in altre forme di spettacolo o d'arte in quanto sollecita nello spettatore una condizione mentale (ed emotiva) particolare. Infatti, quanto più lo spettatore è portato a lasciare agire liberamente l'inconscio, tanto più intensa si fa l'identificazione. Non a caso, l'identificazione con cui lo spettatore investe il protagonista – o « identificazione primaria » o « principale »

— è di norma prevista, persino cercata e voluta dal regista e si svolge a livello razionale, cosciente, anzi, sfocia spesso in un patteggiare consapevole dello spettatore per il personaggio-protagonista. L'identificazione primaria è certo un fenomeno importante — tanto che, sostiene Musatti, il regista deve chiaramente chiamarla in causa, pena il pericolo di creare un senso di disagio e disorientamento nello spettatore —, ma lo è sicuramente meno rispetto alle « identificazioni secondarie » o « laterali ». Queste ultime agiscono a livello inconscio e possono investire, al contrario dell'altra, qualsiasi personaggio del film, persino quelli che lo spettatore razionalmente reputa dissimili da sé o persino critica, biasima, rifiuta. In questo modo, lo spettacolo cinematografico offre allo spettatore una soddisfazione particolarmente intensa « di quei suoi impulsi che mai e poi mai potrebbe o vorrebbe soddisfare nella realtà » (Musatti, 1961, p. 58).

Tale soddisfazione si attua in particolare attraverso i processi di proiezione attraverso i quali lo spettatore attribuisce inconsciamente ai personaggi cinematografici sentimenti, stati d'animo e pensieri propri. Durante uno spettacolo filmico, l'identificazione agisce contemporaneamente alla proiezione psicologica, ma gli effetti dell'uno e dell'altro processo vanno in direzioni diametralmente opposte. Mentre la prima attiva i meccanismi suggestivi per via dei quali lo spettatore è portato a mantenere, anche dopo la visione del film, le manifestazioni comportamentali di istinti socialmente inaccettati (come ad esempio la violenza); la seconda dà vita all'effetto catartico grazie al quale, già durante lo spettacolo, lo spettatore dà libero sfogo alle tendenze latenti normalmente represses e così se ne libera.

Musatti ritiene che il regista possa mettere in atto una serie di artifici rappresentativi per attenuare gli effetti suggestivi — e fornisce a tale proposito numerosi esempi — ma è altresì persuaso che « del tutto innocui dal punto di vista dell'azione suggestiva, sono soltanto quei film ahimè noiosi » (Musatti, 1950, p. 128).

Tali idee derivano a Musatti dalla convinzione che, tanto la suggestione quanto la catarsi, trovino il loro più alto grado di intensità nel cinema proprio in virtù dell'essenza spettacolare di quest'ultimo, la quale è consustanziata alla funzione e all'effetto di « evasione », ideale fuga dalla realtà e dalla vita quotidiane che lo spettatore chiede ed ottiene dal film.

7.5 Edgar Morin

Un altro essenziale apporto alla pragmatica dello spettacolo cinematografico – l'ultimo di cui qui ci occupiamo – lo offre il sociologo e filosofo francese Edgar Morin (1921), in particolare con il volume *Il cinema o l'uomo immaginario*, una ricerca che egli definisce di antropologia sociologica o «generativa» sul ruolo assunto dall'immaginario nella creazione e nella visione del film.

Morin lega immediatamente la nozione di immaginario a quella di spettacolo per definire la natura autentica del cinema:

Non ci meraviglia che il cinema sia venuto a trovarsi, sin dalla sua nascita, radicalmente distolto dai suoi apparenti fini tecnici o scientifici: lo spettacolo se ne impadronisce per farlo diventare cinema. E diciamo «se ne impadronisce» perché il cinematografo avrebbe potuto attuare, con altrettanto successo, immense possibilità pratiche. Ma il folgorante sviluppo del cinema, cioè del film spettacolo, ha atrofizzato quell'evoluzione che sarebbe parsa naturale (Morin, 1956, pp. 26-27).

Già i fratelli Lumière ebbero «la geniale intuizione di filmare e proiettare come spettacolo ciò che spettacolo non è: la vita prosaica» che grazie al cinema «si metamorfosa in spettacolo dalle fantastiche suggestioni» (Morin, 1956, p. 33).

Perciò, se è vero che il cinema intrattiene uno stretto legame con la realtà, è anche vero, per Morin, che esso è capace di far scaturire dalla rappresentazione di quella stessa realtà emozioni, impulsi, desideri e sogni, mescolando, sino a confonderli tra loro, oggettività e soggettività, reale e immaginario.

E ciò il cinema lo realizza in misura molto maggiore rispetto alla fotografia con cui pur condivide l'imprescindibilità dell'aggancio al reale. Se è vero infatti che la fotografia perde il suo carattere di materialità inerte e vuota per via dell'animazione che le attribuisce chi la osserva, è ancor più vero che il film partecipa di tale metamorfosi in virtù di alcune sue proprie particolarità. In primo luogo, perché elimina la materialità che caratterizza l'immagine fotografica e rende la propria immagine smaterializzata, impalpabile, fugace, simile a quella del sogno, della fantasticheria, dell'immaginazione. In secondo luogo, perché dota l'immagine di movimento, attributo fondamentale che «accresce correlativamente il valore soggettivo e la verità og-

gettiva dell'immagine, fino a una "oggettività-soggettività" estrema, o allucinazione» (Morin, 1956, p. 42), ossia, in altre parole, la dote di quell'«illusione di realtà» che si realizza anche grazie all'apporto dello spettatore al film poiché «le potenze di partecipazione, già destinate e sollecitate dalla situazione spettacolare, sono stimolate dai mille spiegamenti del movimento» (Morin, 1956, p. 108). In terzo luogo, perché fornisce l'equivalente moderno dell'immagine antica intesa come ombra o riflesso e perciò mette in moto meccanismi psichici arcaici e potenti attraverso «il suo proiettare come spettacolo una immagine percepita come riflesso esatto della vita sociale» (Morin, 1956, p. 61).

A ciò si aggiunge l'insieme di elaborazioni e rielaborazioni creative che, da Méliès in poi, il cinema ha sviluppato per intensificare quella propensione all'immaginario comunque insita nella propria natura più profonda.

Esso, infatti, ha compiuto vere e proprie deformazioni delle dimensioni spazio-temporali della realtà. Ha riconfigurato lo spazio mostrandolo in una nuova luce (ad esempio, annullando le distanze) e ha manipolato il tempo, facendogli perdere oggettività a vantaggio della soggettività: ne è nato un tempo psicologico, interiore, affettivo, capace di fondere insieme presente, passato e futuro e di alterare sensibilmente ritmi e scansioni del fluire. Il cinema ha insomma trasformato la realtà senza tuttavia distruggerla; in senso proprio, l'ha trasfigurata.

In questo modo, il cinema ha dato rappresentazione all'immaginario, perché, spiega Morin, «entriamo nel regno dell'immaginario quando le aspirazioni, i desideri e i loro negativi, i timori e i terrori trascinano e modellano l'immagine per ordinare, secondo la loro logica, i sogni, i miti ecc. precisamente tutte le elaborazioni fantastiche» (Morin, 1956, p. 88).

Perciò, aggiunge,

«La realtà delle proiezioni cinematografiche resta svalutata e il fatto che il cinema non sia che uno spettacolo riflette questa svalutazione. Perché la qualità dello spettacolo, e in senso più lato la qualità estetica nel suo significato letterale, che è «il sentito» (oppure l'*affettivamente vissuto*, in opposizione al *praticamente vissuto*), evita e svincolizza tutte le conseguenze pratiche della partecipazione: per il pubblico non c'è rischio né impegno. In ogni spettacolo, anche quando c'è rischio reale per gli attori, il pubblico è per principio fuori pericolo, fuori gioco. [...] Lo spettatore di cinema non solo è praticamente

fuori dell'azione, ma sa che l'azione, benché reale, si trova *attualmente* fuori della vita pratica (Morin, 1956, p. 103).

In virtù di una simile condizione imposta allo spettatore, « l'immagine cinematografica, cui manca la forza probatoria della realtà pratica, detiene un potere affettivo capace di giustificare uno spettacolo. *Alla sua realtà pratica svalutata corrisponde una realtà affettiva eventualmente accresciuta.* [...] Il cinema dunque è solo uno spettacolo, ma è spettacolo » (Morin, 1956, p. 103).

Vale ancora la pena di riprendere le parole con cui Morin chiarisce ulteriormente la qualità del rapporto che lega inscindibilmente la nozione di spettacolo cinematografico a quella di immaginario per via della particolare condizione vissuta dallo spettatore:

Il cinematografo ha determinato uno spettacolo perché suscitava la partecipazione e, divenuto spettacolo istituzionalizzato, l'ha suscitata ancora di più. La potenza della partecipazione ha sfondato e ha rivoluzionato il cinematografo, proiettandolo nello stesso tempo verso l'immaginario (Morin, 1956, p. 104).

Certo, in ogni forma di spettacolo, spiega Morin, l'assenza di una partecipazione pratica all'azione o di un intervento fisico nell'evento drammaturgico, e, congiuntamente, l'immobilizzazione forzata del corpo, l'impossibilità di una cenestesi, determina nello spettatore una viva partecipazione interiore sia emotiva che intellettuale. Ma tale forma di partecipazione, secondo Morin, trova il suo più alto grado di intensità nel cinema, il quale, persino nelle sue forme più primitive e rudimentali, « presenta già una situazione spettacolare particolarmente pura per il fatto che stabilisce la più grande segregazione fisica possibile tra spettatore e spettacolo » (Morin, 1956, p. 105).

Come abbiamo detto, l'affrancamento da un supporto materiale fisicamente percepito determina, per Morin, l'affinità tra l'immagine prodotta dal cinema e quella creata dall'immaginazione (sogno, fantasticherie ecc.), e tale affinità predispone lo spettatore ad uno stato, ad una condizione mentale del tutto particolare e, conseguentemente, ad una forma di partecipazione così viva da confondersi quasi con quella reale, pratica (*prigma*: fatto). Sono queste le ragioni che fanno dire a Morin che

si può assimilare questa forma di spettacolo tanto alla visione onirica che alla

percezione pratica, *ma a condizione che lo si faccia congiuntamente*. [...] Il rilassamento dello spettatore non è ipnosi: l'impotenza del sognatore è spaventosa e quella dello spettatore è felice: questi sa di assistere a uno spettacolo inoffensivo, mentre il sognatore crede nella realtà assoluta del suo sogno assolutamente irreale (Morin, 1956, p. 154).

La convinzione di Morin si avvicina dunque molto a quella di Musatti, tanto che egli scrive di un continuo sconfinamento dalla condizione estetica – appunto intesa nella sua accezione originaria come qualcosa di affettivamente vissuto – alla « coscienza estetica » (Musatti, 1956, p. 158), ossia alla consapevolezza razionale di trovarsi dinanzi ad una finzione. Così, lo spettacolo cinematografico crea una continua oscillazione da una dimensione all'altra, anzi, una coesistenza delle due dimensioni, un vero e proprio sincretismo dialettico:

Soggettività e oggettività sono non solamente sovrapposte, ma rinascono incessantemente l'una dall'altra, continua giostra di soggettività oggettivante, di oggettività soggettivante. Il reale è bagnato, costeggiato, attraversato, trasportato dall'irreale. L'irreale è modellato, determinato, razionalizzato, interiorizzato dal reale (Morin, 1956, p. 159).

Morin è convinto che risieda proprio in questo perenne movimento, assolutamente inafferrabile e indefinibile, e che opera una trasmutazione tra reale e immaginario, tra soggettività e oggettività, l'essenza propria del cinema, il cosiddetto « specifico filmico ».

L'intero apparato rappresentativo cinematografico è volto a mantenere viva tale dialettica; a creare e ricreare costantemente l'immaginario dal reale, l'astrazione dal dato concreto, l'idea dall'elemento fisico e materiale. Le drammaturgia filmica agisce

sulla cenestesi, sulla partecipazione affettiva, infine sui processi di percezione oggettiva, ma persegue e attiva l'opera di decifrazione razionale di questa percezione imitando la nostra attenzione; questa non è altro, in effetti, che la messa in opera della nostra facoltà di scelta e di eliminazione, e cioè di astrazione (Morin, 1956, p. 175).

Morin individua in Ejzenštejn il grande fondatore della drammaturgia filmica, considerata come

un sistema coerente in cui l'approfondimento e l'utilizzazione del potere affettivo delle immagini sfociano in un *logos*. [...] Le immagini sono ideogram-

mi, parabole e simboli di una ideologia che si crea e prende forma. L'ideologia non si appiccica al film, non gli è esterna, e le immagini non sono dei pretesti. Essa sembra nascere e rinascere incessantemente nello spettatore, la cui generosità e il cui amore sono tenuti ad assumere le loro responsabilità intellettuali (Morin, 1956, p. 183).

Ma, dinanzi ad uno spettacolo cinematografico, anche quando esso non raggiunga la pienezza della drammaturgia dei grandi autori, ogni partecipazione sfocia comunque simultaneamente in una affettività e in una razionalità, in una soggettività e in una oggettività, tutte coinvolte in un moto di reciprocità per così dire circolare, tenuto più o meno saldamente nelle mani del regista.

Importanti conseguenze ne deduce Morin per la pragmatica, dal momento che ritiene che lo spettacolo cinematografico crei «un sistema che tende a integrare lo spettatore nel flusso del film. Un sistema che tende a integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore. Il film porta in sé l'equivalente di un detonatore di partecipazione emotiva e intellettuale e ne mina anticipatamente gli effetti» (Morin, 1956, p. 111).

Quindi, secondo Morin, l'intera costruzione drammaturgica dello spettacolo cinematografico ruota attorno allo spettatore:

Lo spirito dello spettatore effettua senza interruzione un formidabile lavoro, senza il quale il film non sarebbe null'altro che un movimento browniano sullo schermo, o tutt'al più lo scatto di ventiquattro immagini al secondo. A partire da questo turbino di luci, due dinamismi, due sistemi di partecipazione, quello dello schermo e quello dello spettatore, si scambiano, si riversano l'uno nell'altro, si completano, si congiungono in un dinamismo unico. Il film è il momento in cui due psichismi si ricongiungono, quello incorporato nella pellicola e quello dello spettatore (Morin, 1956, p. 200).

E, parafrasando Epstein, Morin conclude: «Il film è il luogo nel quale il pensiero-regista-attore e il pensiero-spettatore si incontrano e assumono l'aspetto dell'atto» (Morin, 1956, p. 200).

Sarebbe certo difficile trovare una definizione più semplice ed efficace del circuito pragmatico realizzato dalla drammaturgia (*dramma*: azione, atto) dello spettacolo cinematografico.

Molti altri sono i contributi portati non solo alla pragmatica ma più in generale alla teoria dello spettacolo cinematografico da autori dei pri-

mi anni Sessanta. Ma sono contributi che tuttavia si collocano, dal punto di vista teorico, al di là del confine della metà degli anni Sessanta che idealmente separa due concezioni del cinema, e alla seconda delle quali varrà la pena di dedicare un altro lavoro.

Nota sulle origini e il suo contesto

Ricciotto Canudo è tradizionalmente riconosciuto come uno dei primi, se non proprio come il primo teorico del cinema, già negli anni Venti da Jean Epstein e Abel Gance in Francia e alla fine degli anni Trenta, anche in Italia, dove viene fatto conoscere da Luigi Chiarini e Umberto Barbaro che, in *Problemi del film*, Roma 1939, scrivono: «Ricciotto Canudo ha nella storia dell'estetica del cinema un posto da precursore e da pioniere» (p. 47). Anche se da tempo molti, come ad esempio Carlo Ludovico Ragghianti, individuano in Canudo un teorico e non tanto un estetologo, comunque per diverso tempo «tale definizione», come fa notare Gianni Rondolino, «è stata sostanzialmente ripresa e divulgata in buona parte della successiva letteratura critica su Canudo» (Rondolino, *Teoria cinematografica di Ricciotto Canudo*, «Quaderni del Novecento Francese», n. 3 [numero monografico dal titolo *Canudo*], Bulzoni, Roma 1976, p. 139). Alcuni tentativi di mettere in forse la primogenitura di Canudo risalgono al 1954, quando Turconi (*La teoria del film nasce dalla poesia*, «Cinema», n.s., n. 127, 1954) rintraccia elementi per una teoria cinematografica in un libro di Vachel Lindsay (*The Art of the Moving Picture*, New York 1915, in cui il cinema viene indicato come arte del movimento, definito con efficace espressione come «fotodramma» e diviso in tre categorie: «fotodramma d'azione», di «sentimento» e «grande spettacolo»). Una tesi condivisa da Videira Santos (*R. Canudo*, *Cadernos Antológicos de Cinema*, Lisbona, pp. 10-15), ma che ignora i saggi successivamente scoperti di Canudo *Trionfo del cinematografo*, «Nuovo giornale», Firenze, 25 novembre 1908 (ora in «Filmcritica», n. 278, novembre 1977) e *La naissance d'une sixième art. Essai sur le cinématographe*, in «Les Entretiens Idéalistes» del 25

ottobre 1911 (pubblicato in italiano e commentato in Mossetto, *Forme e strutture del film nel primo Riccio Canudo*, «Cinema Nuovo», n. 225, settembre-ottobre 1973). Anche Sebastiano Arturo Luciani, conterraneo e contemporaneo di Canudo, si occupa di cinema sin dagli anni Dieci, sostenendone non solo l'artisticità (basata sulla trasfigurazione del reale ad opera principalmente di luce e montaggio), ma l'indipendenza estetica dal teatro (poiché l'essenza di quest'ultimo è la parola, elemento assente o comunque accessorio per il cinema), a dispetto dei pregiudizi dell'epoca. Ma l'errore più grave, da parte di pubblico e intellettuali dei primi del Novecento, consiste, secondo Luciani, nel considerare il cinema come un racconto illustrato per mezzo delle immagini: «Tra un romanzo illustrato da un disegnatore e un film non vi sarebbe in fondo altra differenza che nel numero delle immagini e nel fatto che esse sono in movimento. Questo l'errore gravissimo e non ancora scomparso completamente» (Luciani, *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, La Voce, Roma 1928).

Pochi sono gli intellettuali che si interessano al cinema delle origini senza mostrare un distaccato scetticismo e, tra questi, ancora meno quelli che ne studiano le peculiarità, le potenzialità e le problematiche. Alcune delle voci che spiccano in questo coro e che certamente meritano almeno una menzione sono quelle di Maksim Gorkij – che già nel 1896 scrive: «Senza tema di esagerare, si può predire un largo uso di questa invenzione per la sua formidabile novità. Ma quali sono i suoi risultati in rapporto al dispendio di energia nervosa che richiede? È possibile applicarla in modo tanto utile da compensare la logorante tensione nervosa che produce nello spettatore? Problema ancor più importante: i nostri nervi sono sempre più deboli e ce ne possiamo fidare sempre meno; si reagisce in misura decrescente alle sensazioni naturali di ogni giorno, mentre siamo sempre più assetati di sensazioni nuove e violente. Il cinematografo fornisce tutto questo, eccitando i nervi da una parte per calmarli dall'altra!» (citato in Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 22) – e Lev Tolstoj – che al cinema dedica alcune sorprendenti riflessioni alla fine del 1909: «Questo congegno messo in movimento con l'aiuto di una manovella, sconvolge qualcosa nella nostra vita di uomini e nella nostra attività di scrittori. È una rivolta contro i vecchi metodi dell'arte letteraria, un attacco, un assalto. [...] Rende necessaria una nuova maniera di scrivere»; citato in Leyda,

Storia del cinema russo e sovietico, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 56); di Edmondo De Amicis, che nel dicembre 1907 pubblica ne «L'Illustrazione Italiana» un racconto dal titolo *Cinematografo cerebrale*, di Henry Bergson, che nel 1914 dedica al cinema alcune riflessioni di respiro filosofico; di Thomas Mann, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire ecc. Molte interessanti riflessioni emergono poi, da un contatto più intimo con il cinema da parte di grandi scrittori che si prestano a trasformare le loro opere per lo schermo, se non a scrivere vere e proprie sceneggiature. Già solo in Italia troviamo Giovanni Verga, Guido Gozzano, Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio ecc. Ancora in Italia, molto interessante è anche quello che viene considerato come il primo saggio dedicato al cinema e pubblicato da Giovanni Papini sul quotidiano «La Stampa» il 18 maggio 1907, in cui l'autore invoca l'interesse dei filosofi per il cinema non tanto come fenomeno di massa, ma come rivelatore – secondo un gusto tutto personale per la provocazione intelligente e fantasiosa – dell'essenza della vita umana, sorta di grande «spettacolo cosmico»: «Non potrebbe essere l'universo un grandioso spettacolo cinematografico con pochi mutamenti di programma, fatto per il passatempo di una folla di potenti sconosciuti? E come noi scopriamo grazie alla filosofia, l'imperfezione di certi movimenti, il ridicolo di certi gesti meccanici, la grottesca vanità delle smorfie umane, così quei divini spettatori sorrideranno di noi che ci agitiamo su questa piccola terra, percorrendola furiosamente in ogni senso, inquieti, stupidi, aridi, buffi, finché la nostra parte finisce e scendiamo ad uno ad uno nella silenziosa oscurità della morte».

Parte seconda

Estetica dello spettacolo filmico

Liborio Termine

Estetica dello spettacolo filmico

8.1 Il pensiero e l'illusorio

Quando a uno dei fratelli Lumière venne chiesto quale futuro avrebbe avuto il cinema, rispose: «Nessun futuro», intendendo dire che, esaurita la curiosità, non avrebbe goduto di più duratura attenzione di quella che avevano avuto le innumerevoli macchine ottiche che l'uomo aveva conosciuto e dimenticato. E tuttavia questa risposta, passata in aneddoto, ci appare significativa perché esprime il sentire dell'epoca, che considera il cinema scarsamente utile per la scienza e del tutto superfluo per l'arte.

Con qualche ragione, dal momento che, nato su questo incerto confine, mentre alla scienza mostra di poter offrire solo una più sofisticata apparecchiatura di precisione e documentazione, all'arte e all'estetica regala infiniti problemi perché esse davvero non sanno dove inserire, nel regno dello spirito che occupano, quello strano figlio della tecnica.

Così, in certo modo, sul cinema si rinnova e prolunga lo stesso interdetto che nel 1859 Baudelaire fa gravare sulla fotografia, della quale dice: «Se si permette alla fotografia di occupare uno solo dei territori dell'arte, le si concede di usurpare il dominio dell'impalpabile e dell'immaginario» (Baudelaire, 1859, p. 817).

Con questa differenza, però: che quasi mezzo secolo prima dei Lumière, Baudelaire sapeva che la scienza non solo stava diventando, attraverso la tecnologia, la nuova organizzatrice dell'assetto sociale, ma anche quella che si disponeva a orientare il destino delle arti. E la fotografia, appunto, si rappresentava, con la sua sola presenza, sia come

agente della trasformazione sia come tendenza estetica in atto, che il cinema avrebbe portato a compimento.

Contrariamente però alla fotografia, che segna il punto aurorale della trasformazione e che la cultura può ancora illudersi di ignorare o rimuovere, il cinema, caduto dalla scienza nell'arte, nell'arte riversa tutto il peso della sua tecnologia. E tuttavia l'epoca era tale da non poter attribuire legittimità estetica alla tecnologia perché l'universo delle arti era ancora configurato come esclusivo dominio dello spirito. Perciò la tecnologia si trova costretta ad agire in modo da sovvertire il tradizionale assetto estetico e costringere l'arte a una radicale revisione, se non della sua essenza, certo della sua nozione, cioè del suo intero apparato concettuale.

In questo modo, dunque, il cinema risolve il paradosso e la contraddizione della sua nascita che lo ha visto derivare dalla scienza, senza che però abbia dichiarata finalità scientifica, e di trovarsi immesso nel panorama delle arti, senza tuttavia avere tratti che possano farlo riconoscere come una pratica artistica. Ma perché questa indecisione si sciogliesse e si precisasse la fluttuante imprecisione dei contorni, era necessario un percorso lungo, anch'esso contraddittorio e qualche volta paradossale.

Non trovando, infatti, un'estetica pronta ad accoglierlo, il cinema non solo deve approntarsene una per sé, ma, per affermarla, deve combattere e vincere contro l'estetica tradizionale. Con perdita di valori, per qualcuno; con spaesante assestamento della modernità, per altri.

La storia delle teorie è, in questo senso, anche la storia di tale travagliato percorso. Ma, innanzitutto, è, per il cinema, la storia della ricerca di un'identità e di un concetto, di una nozione in cui consistere e definirsi.

8.2 Un ibrido gioco

Perché questo scenario che si apriva sull'estetica potesse trovare una sua configurazione, era necessario che il cinema diventasse oggetto di pensiero, che venisse cioè riconosciuto e pensato come linguaggio – in quanto il linguaggio non solo riflette, ma assume come proprie le strutture e l'organizzazione del pensiero. Anche quando il linguag-

gio – ed è appunto il caso del cinema – appare tributario della tecnica poiché, come è stato detto, «il pensiero e le tecniche si corrispondono».

Non sorprende perciò che proprio i filosofi abbiano rivolto la loro attenzione al cinema, sin dal momento della sua nascita.

Henri Bergson, a esempio, in uno scritto apparso nel 1914, afferma che il cinema «può suggerire idee nuove al filosofo. Esso potrebbe aiutare la sintesi della memoria o anche del pensiero». E quindi precisa: «Se la circonferenza è composta da una serie di punti, la memoria è, come la cinematografia, una serie di immagini. Con queste, essendo immobili, abbiamo lo stato neutro; il movimento è la vita. L'essenza della luce, del suono, non è la vibrazione? L'occhio vivo non è forse un cinematografo?» (Bergson, 1914, p. 15).

Si tratta di una osservazione acuta. Sottolineando, infatti, come il cinema, attraverso il movimento, *ricrei l'illusione percettiva della vita*, Bergson non solo individua l'elemento che più lo differenzia dalle altre arti (anche dal teatro), ma scorge un problema che ha, appunto, natura filosofica. Un problema che si può racchiudere, e semplificare, in questa domanda: il pensiero che deve organizzare una materia che si presenta e ha le stesse caratteristiche percettive (anche se illusorie) della materia della realtà viva, può ancora pensarla, organizzarla in forma estetica o non si troverà piuttosto ad assumerla in forma speculativa (come accade alla materia della realtà) pur avendo il suo oggetto una dichiarata natura «estetica»? La sedia che il cinema offre al pensiero (sia pure in immagine) è da questo colta come la sedia reale o come un «segno» già in sé predisposto in funzione estetica? Il pensiero che si aggira tra le immagini filmiche assume le immagini come reperti della realtà, e così le organizza in giudizio, o come tratti di un immateriale che sconsiglia un'organizzazione speculativa? L'«illusione di realtà» che il cinema promuove è tale perché il pensiero si inganna e tratta appunto l'illusorio dell'immagine come se fosse la stessa realtà concreta che invece vi è solamente rappresentata? Detto diversamente: il cinema sovverte forse i fondamenti dell'estetica moderna eliminando la divisione kantiana tra pensiero puro e pensiero estetico?

Si tratta di un problema importante che, in quegli stessi anni, non sfugge a uno scrittore come Luigi Pirandello, che così l'esprime:

Ne vien fuori, per forza e senza possibilità d'inganno, un ibrido giuoco. Ibrido, perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica. Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. Ma se è meccanismo, come può esser vita, come può esser arte? (Pirandello, 1915, p. 53).

Questa contaminazione, dunque, viene avvertita come impura non solo dall'arte ma anche dal pensiero. «Per discernere se una cosa è bella o no», aveva scritto Kant, «noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'intelletto, in vista della conoscenza; ma, mediante l'immaginazione (forse congiunta con l'intelletto), la riferiamo al soggetto, e al suo sentimento di piacere o dispiacere. Il giudizio di gusto non è dunque un giudizio di conoscenza, cioè logico, ma è estetico». Perciò, precisava, «quando si giudicano gli oggetti semplicemente secondo l'intelletto», ogni rappresentazione della bellezza va perduta – e va perduta perché la bellezza «consiste nella forma» (Kant, 1790, p. 68).

Per Kant, dunque, il pensiero estetico differisce profondamente dal pensiero speculativo perché, contrariamente a questo, giudica «un oggetto in relazione con la libera regolarità dell'immaginazione». Ma come l'immaginazione non tollera altro che una «regolarità senza legge», così può istituire con l'intelletto solo un accordo soggettivo «e non un accordo oggettivo, perché questo implica il riferimento della rappresentazione a un concetto determinato di un oggetto». Come dire, appunto, che, in sede estetica, è l'intelletto che dovrà porsi «a servizio dell'immaginazione, non viceversa» (Kant, 1790, p. 88).

Che cos'è, dunque, il pirandelliano «miscuglio di vero e di falso» attribuito al film, se non il riflesso di un altro miscuglio: quello che si produce quando una stessa materia, uno stesso oggetto, si presta all'indeciso dominio ora dell'intelletto ora dell'immaginazione? E l'immagine filmica non è materia appunto che può venire assunta dall'intelletto e dall'immaginazione? Non contiene essa una così forte impressione (e visione) di realtà da rappresentarsi ambigualmente nell'inscindibilità di forma e concetto? Quando gli spettatori fuggirono

dalla sala cinematografica perché impauriti dal treno che, sullo schermo, avanzava verso di loro, fuggirono sotto la pressione di un giudizio estetico o empirico?

8.3 Il film non si pensa

Per sciogliere questo nodo era necessario, dunque, cambiare prospettiva: assumere il paradosso che il cinema rendeva evidente – il « miscuglio » – come l'elemento dal quale partire per ripensare l'estetica di cui Kant aveva istituito, nella modernità, la tradizione.

Vi provvede, proprio quando Bergson pone il problema, Hugo Münsterberg. « Il mondo oggettivo è plasmato dagli interessi della mente », scrive.

Avvenimenti talmente distanti l'uno dall'altro a cui ci sarebbe impossibile essere contemporaneamente presenti, si fondono nel nostro campo visivo, allo stesso modo in cui sono contemporaneamente presenti nella nostra coscienza. Gli psicologi discutono ancora oggi sulla possibilità della mente di concepire idee diverse nello stesso tempo. Alcuni affermano che la cosiddetta divisione dell'attenzione è in realtà una rapida alterazione. In ogni caso noi la sperimentiamo soggettivamente come una vera divisione. La nostra mente divide e, in un unico atto mentale, sembra che possa essere da una parte e dall'altra. Questa divisione interna, questa consapevolezza di situazioni contrastanti, questa scambiabilità mentale di esperienze divergenti, è espressa solo dal cinema (Münsterberg, 1980, p. 25).

Come dire che il cinema non duplica, ma è in grado di rappresentare (mettere nel movimento della rappresentazione) ciò che alle altre arti è vietato: gli stati di pensiero (il loro funzionamento) come li sperimentiamo nella realtà stessa della nostra esistenza. E perciò qualcosa che fa, di ciò che appariva un « miscuglio », un'esperienza globale, sintetica, insieme pragmatica ed estetica, capace di coniugare piano estetico con modalità empiriche, e quindi tale da saldare anche il divario tra il dominio dell'intelletto e quello dell'immaginazione, tra il reale e la sua rappresentazione cinematografica.

Così Münsterberg, imprimendo alla filosofia questo leggero spostamento verso la psicologia, non solo rivela il palcoscenico in cui il cinema, la sua spaesante novità, possa trovare sistemazione concet-

tuale, ma ci mostra anche come quello stesso palcoscenico diventi il luogo in cui il cinema, attraverso la messa in rappresentazione di un nuovo concetto e di una nuova pratica di spettacolo, agisce per la trasformazione del tradizionale concetto di arte.

Non è perciò casuale che, quasi mezzo secolo dopo, un altro filosofo, Maurice Merleau-Ponty, porti a conclusione la tendenza estetica che l'intersezione tra filosofia e psicologia aveva aperto e che nella filosofia ora rifluisce.

« Il film non si pensa, ma si percepisce », scrive:

Ecco perché l'espressione dell'uomo può essere nel cinema così intensa: il cinema non presenta, come il romanzo ha fatto a lungo, i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento; ci offre direttamente questa maniera speciale di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri, che è per noi visibile nei gesti, nello sguardo e nella mimica, e che definisce come evidenzia ogni persona che conosciamo. Per il cinema, come per la psicologia moderna, la vertigine, il piacere, il dolore, l'amore e l'odio sono comportamenti.

Le ultime correnti filosofiche, continua Merleau-Ponty, consistono nel mostrarci l'«inerenza dell'io al mondo e dell'io agli altri, nel descriverci tale paradosso e confusione, nel far *vedere* il rapporto tra soggetto e mondo, tra soggetto e altri, anziché *spiegarlo*, come facevano i classici ricorrendo allo spirito assoluto». Orbene il cinema, aggiunge, «è particolarmente adatto a far apparire l'unione di spirito e corpo, di spirito e mondo, e l'esprimersi dell'uno nell'altro».

Perciò, conclude, «se la filosofia e il cinema sono d'accordo, se la riflessione e il lavoro tecnico procedono nello stesso senso», è questa «un'altra occasione di verificare che il pensiero e le tecniche si corrispondono e che, secondo la frase di Goethe, «quel che è all'interno, è anche all'esterno»» (Merleau-Ponty, 1946, p. 70).

Se la filosofia e il cinema sono d'accordo, dice – e, di fatto, lo sono. Dice anche: *se la riflessione e il lavoro tecnico procedono nello stesso senso* – e, sappiamo, vi procedono: cosa, tra l'altro, che aiuta a saldare l'opposizione tra la tecnica e l'immaginazione, tra l'azione della tecnica e le proprietà dello spirito.

Abbiamo così trovato le risposte necessarie per risolvere la contraddizione, il problema, che si erano affacciati a Bergson e a Pirandello? Le abbiamo, senza dubbio, trovate; ma la soluzione che prospettano si affaccia, essa stessa, come un problema. Il quale, ridotto

nei suoi termini più semplificati, è questo: nell'atto della messa in rappresentazione del reale ripreso cinematograficamente, il carattere *illusorio* che lo caratterizza è davvero indifferente al pensiero o gli pone uno scarto, un deragliamento, una scissione? Che cosa accade, con esattezza, al pensiero, che cosa gli pone uno scarto, quando il cinema gli offre sì le scansioni con cui nella vita esso artiglia il suo essere-per-il-mondo, ma gliel'offre attraverso una materia evanescente e chiusa in se stessa come quella di un sogno?

Accade qualcosa che Paul Valéry, nel 1927, percepì con angoscia e che fissò in una pagina di straordinaria forza:

Mi sono visto fantoccio al cinema (ripreso durante il matrimonio di Agata). Strana cosa vedersi fantoccio.

Aggravamento degli effetti dello specchio. Narciso si muove, cammina, si vede di spalle, si vede come egli non si vede e non poteva immaginarsi. Prende coscienza di tutto un settore legato al Sé indissolubilmente da una massa di legami nascosti, di tutto l'Altro che è il supporto dello stesso. Riceve l'invisibile Sé. Da questa visione si è cacciato da Sé e cambiato in Altro. Si giudica – vorrebbe cambiare – insopportabile personaggio.

Se mediante questo artificio si giungesse a vedersi o percepire lo spirito in un modo così esteriorizzato e da angolazioni interdette come si percepisce il corpo in atto – quale coscienza ci si farebbe, quale effetto sul sentimento di se stessi?

Percepirsi mentre ci si pensa, ci si risponde, si dorme (Valéry, 1973, p. 109).

È sorprendente, in questa potente sintesi, la chiarezza con cui Valéry fissa i tratti di una vera e propria «drammaturgia del pensiero» – il suo simultaneo istituirsi come azione e scissione, la forma attiva del suo esercizio che si converte in forma passiva del suo autoriconoscimento («ci si pensa») – e ne traccia l'inclinazione verso la drammaturgia del film, che una tale scissione del pensiero, un suo tale rifrangersi, sembra davvero richiedere.

E questo appunto è, per il pensiero, un problema che ha natura e ambito estetici.

8.4 Il sogno artificiale

Percepirsi mentre ci si pensa, ci si risponde, si dorme: si tratta di un paradosso?

Conosciamo un solo stato che rende possibile questa esperienza: il sogno – e ad esso, appunto, Valéry si riferisce come alla condizione stessa che caratterizza il cinema. Egli considera il sogno come un sistema completo e chiuso, «sufficiente a ricoprire interamente o a nascondere la molteplicità del reale». Un sistema, dunque, che sembra rivestire i panni del reale, di cui però abbassa la tonalità e sposta il piano complessivo.

Ne deriva che il sogno comporta sì l'esercizio dell'immaginazione e del pensiero, ma in una forma e su contenuti che non hanno come riferimento la realtà bensì il «sistema del sogno», che disciplina il funzionamento dell'immaginazione e del pensiero e a cui fornisce la «materia» stessa che dovrà essere elaborata e organizzata.

Così chi sogna è certamente posto in un centro da cui si irradiano «sentimenti, emozioni, spettacoli, cause apparenti, simulacri di monologhi»; e tuttavia gli elementi di questa molteplicità di sensazioni, immagini ed eventi non hanno, per così dire, autonoma localizzazione perché «si modificano reciprocamente, e compongono un solo sistema, analogo a un sistema di forze "interiori"». Naturalmente chi sogna coglie e si rappresenta questo insieme come il movimento stesso del vivere, in cui il pensiero è fortemente coinvolto, senza che però se ne possa distinguere. Esso, infatti, «aderisce interamente alla semplicità del vivere, al fluire dell'essere sotto i volti e le immagini del conoscere» (Valéry, 1971, p. 350).

Accade perciò che, nel sogno, «agisco senza volere; voglio senza potere; so senza aver mai visto, prima di aver visto; vedo senza prevedere» – allo stesso modo in cui mi percepisco mentre mi penso, mi rispondo, dormo.

Tutto questo, per Valéry, nel sogno; ma anche nel cinema, di cui ha osservato: «Si vede la precisione del reale rivestire tutti gli attributi del sogno. È un sogno artificiale». Ma poiché ha anche detto che chi dice *stile e precisione* «si riferisce al contrario del sogno; e chi li incontra in un'opera dovrà supporre nell'autore tutta la fatica e il tempo necessari per riuscire a vincere la dissipazione dei pensieri», non abbiamo nessuna difficoltà a riconoscere che, con questa argomentazione, Valéry operi un inappellabile abbassamento estetico del cinema, forse la sua completa estromissione dal campo artistico: non per effetto della tecnica, ma per difetto di elaborazione stilistica, di organizzazione di pensiero estetico.

Questa è anche la risposta alla domanda che abbiamo visto circolare come problema: poiché la cinepresa offre al pensiero la realtà *in immagine* – e cioè *perceettivamente vera* ma, nella sostanza, illusoria ed evanescente – e poiché il pensiero l'assume appunto come realtà vera e così è portato a elaborarla, che cosa accade quando ne artiglia l'illusorietà? Accade quel che avviene nel sogno e non nell'arte: uno scarto, una scissione, un deragliamento che è insieme del pensiero e della realtà.

Da ciò la commistione di «vero e falso» che Valéry, come Pirandello, coglie: il cinema, afferma, impiega «un miscuglio assai fastidioso, che trovo impuro, del reale colto in maniera immediata dalla macchina da presa e della finzione che è originalmente il riflesso dell'opera». Esattamente come nel sogno, il quale, sostiene, si costruisce attraverso «un miscuglio tenace di vero e di falso», e che dall'*«inestricabile e l'indivisibile di tale miscuglio»* è appunto caratterizzato.

8.5 Il salto mentale

Si è così concluso un percorso? Per un largo settore della cultura, già negli anni Trenta, si è così concluso; in ogni caso, questa concezione (o quanto da essa si può dedurre), che risponde a un diffuso sentire dell'epoca, è sufficiente per rimuovere dal cinema ogni preoccupazione estetica, o per spostarne il problema ai margini esterni della teoria, la quale, privata dei suoi fondamenti, finisce quasi sempre con l'apparentarsi a una poetica.

Ma il percorso non è veramente concluso. Valéry, infatti, non ha una cognizione freudiana del sogno; e la psicoanalisi, invece, ha dato, della relazione cinema-sogno-pensiero, una visione diversa, una prospettiva che ne muta lo scenario.

Lo spettatore, sostiene Cesare Musatti (Musatti, 2000), quando entra in una sala cinematografica e si immerge nella visione che scivola sullo schermo, non avverte, di fronte a sé, la presenza dello schermo, «ma un ambiente corporeo, uno spazio, dove si muovono cose e persone: uno spazio del tutto corrispondente allo spazio reale nel quale noi vediamo muoversi cose e persone durante la nostra vita comune». Uno spazio «che ha tutti i caratteri della realtà» e che tuttavia sappiamo fittizio perché «non è effettivamente in alcun luogo».

Così lo spettatore cinematografico sperimenta qualcosa che nessun'altra arte gli offre. Se legge un romanzo, infatti, vive il fatto che gli viene narrato «nella propria fantasia» e perciò «il fatto stesso è per lui *immaginato*». Se va al teatro, vive sì «il fatto nella rappresentazione che gli attori ne fanno sulla scena; ma il luogo è il palcoscenico: cioè una certa porzione di spazio reale che mediante particolari artifici – gli scenari, i costumi, i gesti, i discorsi degli attori – assume un particolare significato e rappresenta di volta in volta gli ambienti e le situazioni più differenti». Perciò il fatto è, per lo spettatore, *rappresentato*. Al cinema, invece, lo vive «in modo diretto: l'ambiente è evocato davanti a lui con perfetta intuibilità» e il fatto è quindi *presentato*. Cosa che crea nello spettatore una sorta di *incantamento* più profondo e radicale di quello che può provare durante la rappresentazione teatrale, e che ha appunto conseguenze anche sul piano estetico.

Il tratto che più caratterizza il cinema rispetto alle altre arti è, dunque, la presenza di uno spazio che «ha tutti i caratteri della realtà e che tuttavia non ha alcun suo posto nello spazio reale»: *uno spazio che non è in alcun luogo*.

Abbiamo altra esperienza di uno spazio simile? L'abbiamo, assicura Musatti, e riguarda «lo spazio dei nostri sogni». Come il cinema, infatti, anche il sogno ci consente «di vivere una situazione diversa da quella della nostra vita reale, con la piena intuibilità, però, della stessa vicenda di questa nostra vita reale». La correlazione è stretta e, pur nelle difformità che diversamente caratterizzano film e sogno, anche puntuale. Non solo perché «sogno e cinema ci trasportano altrove», sia nello spazio sia nel tempo, anch'esso «fuori del tempo reale»; ma soprattutto perché, attraverso questo distacco dalla realtà effettiva, entrambi instaurano «un rapporto molto più immediato con l'inconscio». *Come il sogno, anche il film parla all'inconscio*, cioè attiva modalità di pensiero che sfuggono a quelle proprie della logica formale.

L'inconscio infatti, precisa Musatti, considerato

non per i suoi contenuti, ma per la sua struttura psicologica, è semplicemente quella parte dell'attività di pensiero che nel corso dell'esistenza non si è modificata (come la restante personalità) al contatto della realtà, ma ha invece conservato caratteri originari. È dunque quel residuo di mentalità primitiva che persiste in ognuno; o anche è il bambino, il selvaggio, il delirante, il sognante, che stabilmente si ritrova ancora in ciascuno di noi.

In questo senso, l'inconscio struttura un linguaggio attraverso cui il pensiero fantastico originario dà vita alle proprie espressioni; ed è un linguaggio – un pensiero – per il quale non valgono i principi di identità, di non contraddizione, del terzo escluso, di causalità, dell'unidimensionalità e irreversibilità del tempo, della non ubiquità. Un linguaggio – un pensiero – dunque, che organizza la propria materia violando i principi della realtà e che la sottrae all'esame di realtà: cioè alla rigida « distinzione fra quanto è meramente pensato, o sognato, o desiderato, o temuto e quanto è effettivamente reale ».

Perciò nel sogno

ci è possibile parlare oggi, sapendo che è oggi, con una persona morta da molti anni e che sappiamo benissimo essere morta; possiamo parlare con una persona che è insieme anche un'altra persona; possiamo noi stessi essere nel medesimo tempo qui e lì; o dare esecuzione con disinvoltura ai più terribili pensieri che ci possono passare per il capo, trovarci cioè di fronte alla realizzazione delle nostre azioni temute, non distinguendo più il proposito, accettato o invece combattuto, dalla sua attuazione. E così di seguito.

Proprio come nel film, che può, allo stesso modo, costruire la sua realtà in violazione di ogni legge naturale con le « tecniche magiche secondarie » che sono profondamente cinematografiche: frammentazione e alterazione degli indici temporali e spaziali, commistione dei piani della realtà e dell'irrealtà, annullamento del « fuori azione » nella sequenza ecc. Tecniche attraverso le quali « si esplica il nostro pensiero libero o la nostra fantasia », alle cui richieste appunto corrispondono e che allo spettatore fanno vivere in maniera più intensa « l'emozione ricavata dal fatto ».

Torna, come si vede, il « percepirsi mentre ci si pensa, ci si risponde, si dorme » di Valéry; ma torna come forma e struttura di un pensiero che dà fondamento a una nozione di *spettacolo* (di *arte dello spettacolo*) che, disperdendo l'opposizione tra vero e falso, tra reale e finzione, non solo elimina la sanzione estetica che colpiva il loro « inestricabile » e « indivisibile miscuglio », ma salda il divorzio tra pensiero speculativo e pensiero estetico in quanto salda il divario tra immaginazione e razionalità.

Infatti, precisa ancora Musatti,

il rapporto in seno all'arte fra l'inconscio irrazionale, costituito da un tumulto

di fattori prevalentemente emotivo, e una limpida razionalità aderente al mondo reale (fra ciò che una volta si diceva l'elemento dionisiaco e quello apollineo) è oscillante. E ora prevale l'uno, ora l'altro, senza che nessuno dei due si imponga completamente, giacché il totale soverchiamente dell'un fattore sull'altro finirebbe con il segnare la stessa soppressione dell'attività artistica e la sua sostituzione con qualche cosa di diverso.

Quel «diverso» a cui gli uomini guardano con paura perché, pur aspirando alla libertà della fantasia, avvertono «con angoscia la rottura di ogni vincolo collegante il pensiero alla realtà: rottura che significa follia». Questo vale, inutile dirlo, anche per il cinema, che pure ha, in modo esplicito, «tutti gli aspetti di un sogno artificiale» ma che sogno realmente non è, perché è *spettacolo*: cioè fatto d'arte, di linguaggio e delle sue convenzioni, alla cui soglia anche la psicoanalisi deve arrestarsi.

La psicoanalisi, infatti, può accostare il recinto estetico, può illuminarne le zone in ombra e non visibili, può obbligare l'estetica a ripensare le proprie categorie, ma non può sostituirsi ad essa né può annetterla ai propri territori. Un'estetica psicoanalitica, come noto, non esiste; né esiste una psicoanalisi in grado di soddisfare le richieste che si rivolgono all'estetica. Gli ambiti, in alcuni tratti, si incrociano, ma sempre per dividersi – e perciò se è vero che l'estetica ha bisogno della psicoanalisi per la comprensione di alcuni suoi meccanismi, sappiamo che il contrario non è mai vero. Ed è forse questa la ragione per cui, nell'accogliere i problemi che la psicoanalisi riversa sul cinema, appare difficoltoso, se non impossibile, dare ad essi diretta e immediata sistemazione estetica.

Se ne rese conto molto bene Christian Metz quando, in *Cinema e psicoanalisi* (Metz, 1980), si chiese «come lo stato filmico, malgrado la vigilanza e il flusso contrario, lasci spazio a inizi di regressione, e sia contraddistinto da spinte psichiche, più o meno consistenti, in direzione del transfert percettivo e dell'allucinazione paradossale».

Una domanda che, correlando lo stato filmico allo stato dello spettatore, pone il problema della natura e qualità dello spettacolo cinematografico, della sua radicale diversità e innovazione rispetto alle tradizionali arti della rappresentazione. E il problema gli appare subito investito di paradosso, dal momento che la «regressione» a cui lo spettatore inclina non si attiva per l'uscita dalla realtà, ma viene

prodotta dalla «stessa impressione di realtà»: è esperienza comune, infatti, che lo spettatore è mosso «a percepire come veri ed esterni gli eroi e le vicende della finzione e non le immagini e i suoni dell'istanza dello schermo, che comunque è la sola cosa reale».

Lo spettatore, cioè, è portato a percepire come *reale* il rappresentato – l'oggetto, la persona, l'evento – e non il rappresentante («il materiale tecnologico della rappresentazione: movimenti di macchina, primi piani, tagli ecc.»), che viene sì colto ma non assunto come tale dalla percezione. Infatti, precisa Metz, «se il film rappresenta un cavallo al galoppo, noi abbiamo l'impressione di vedere un cavallo al galoppo, e non macchie mobili di luci che imitano un cavallo al galoppo» – e così apre interrogativi sulla caratteristica segnica dell'immagine (audiovisiva) filmica, sul significato di *rappresentazione* attribuito al film, sulle proprietà strutturali dello *spettacolo* che il film instaura, sulle modalità estetiche che si attivano.

Un grumo problematico che, osservato dal punto di vista dello spettatore, si può enunciare in questo modo: lo spettatore, durante la visione di un film, si trova di fronte a immagini audiovisive, a dati percettivi in movimento, che hanno carattere di forte referenzialità con il reale. L'immagine di una sedia, a esempio, mi rimanda alla sedia reale, «oggettivamente reale», sia per quanto riguarda il *significante*, la sua forma, sia per quanto riguarda il *significato*, anch'esso aderente alla realtà (la sedia serve per sedersi) e negata all'immaginario (la sedia non mi permette di volare né di navigare né di scalare una montagna).

E tuttavia al cinema accade che queste immagini, strettamente ancorate alla realtà e negate all'immaginario, diano vita alla «costituzione di un universo di finzione», dove il significante di ciò che è rappresentato, la sua oggettività reale, resta inalterato (la forma della sedia continua ad essere la forma che la sedia ha nella realtà), ma il suo significato muta (la sedia può diventare il cavallo dei miei giochi infantili), si sposta sul versante dell'immaginario e, pur essendo incongruente con la realtà, è però avvertito dallo spettatore come «psicologicamente reale» (questa sedia non è più una sedia, ma è un cavallo).

Da ciò la domanda, decisiva, di Metz: come avviene nello spettatore un tale *salto mentale*? O, diversamente: in quale modo la macchina cinematografica opera perché nello spettatore si produca un *salto*

mentale? Che cosa consente allo spettatore filmico di generare questo salto mentale?

Domanda decisiva, dicevamo, dal momento che per la prima volta, nel panorama delle arti, la dimensione dell'immaginario si produce attraverso il disancoraggio della forma, che resta legata alla realtà, dal suo contenuto, che assume dimensioni nuove e diverse senza che intervengano i processi di formazione della metafora, del simbolo, dell'allegoria ecc. ma solo quelli che determinano un'autentica trasmutazione di senso. Quali?

8.6 L'ancoraggio referenziale

Quando, nel 1929, il cinema introduce il sonoro, ci si rende subito conto che suono e voce non si aggiungono semplicemente all'immagine, ma la permeano e la tramano così profondamente da generarne un cambiamento di stato. Ciò che si determina, infatti, è un'unità reticolare (appunto *audiovisiva*) che impone all'immagine struttura, cognizione, statuto e composizione del tutto nuovi e diversi rispetto a quella, fotografica e cinematografica, tradizionale.

Gli effetti, del resto, lo dimostrano: questa nuova immagine mostra di possedere il forte potere di accrescere il potenziale (l'illusione) di «realismo», di essere «fedele duplicazione» del reale, e quindi di aumentare il suo ancoraggio referenziale. Qualità, queste, che rompono i precari equilibri estetici che il cinema muto aveva raggiunto e fanno riemergere l'interrogativo delle origini: se un'immagine che ha così intensa caratura di realtà possa veramente istituirsi come linguaggio e trapassare nel campo delle arti.

Non si tratta di un interrogativo bizantino, dal momento che né la tradizione né l'estetica erano in grado di dare sistemazione di pensiero e forma organizzata di cultura a ciò che vi irrompeva come uno shock e, in qualche modo, ne faceva saltare i fondamenti già minati dall'apparizione della fotografia prima e del cinema muto poi. Del resto, non è davvero un caso che si ebbe immediata certezza che, con il sonoro, un linguaggio e una forma che avevano comunque acquisito legittimità d'arte (il cinema muto, appunto) scomparivano per sempre dal campo estetico senza che chi ne prendeva il posto avesse titoli per assumerne l'eredità.

Veniva così messa in crisi anche la precaria nozione di *spettacolo* che il cinema muto era riuscito in qualche modo a definire, in quanto, da una parte, si spostava l'immagine sul versante della realtà e, dall'altra, il teatro si affacciava come minaccioso modello di riferimento della rappresentazione cinematografica, per l'introduzione appunto del parlato nell'immagine. Perciò l'interrogativo torna a rivolgersi all'immagine, considerata nella sua nuova struttura audiovisiva, e all'orditura della rappresentazione.

Nel 1933, Roman Jakobson cerca di dare risposta a entrambi i problemi. Innanzitutto sottrae l'immagine cinematografica all'ambito della realtà in quanto vi rileva una natura profondamente segnica. Riprendendo Sant'Agostino, che «distingueva sottilmente tra l'oggetto (*res*) e il segno (*signum*)» e sosteneva «che accanto ai segni la cui funzione essenziale è quella di significare qualcosa, esistono gli oggetti di cui ci si può valere in funzione di segni», Jakobson non ha difficoltà ad affermare che «l'oggetto (ottico e acustico) trasformato in segno è lo specifico materiale cinematografico».

L'osservazione è acuta e tuttavia non risolve il problema posto da Metz: perché e in che modo il segno cinematografico, pur mantenendo l'oggettività reale del suo significante (della sua forma), riesce a spostare il significato sul versante dell'immaginario, dentro un «universo di funzioni»? Anzi, basta porre la domanda perché l'osservazione di Jakobson entri in crisi dal momento che il segno così individuato occulta, e forse disperde, quell'elemento dell'immagine che Barthes definirà «debordante» e che la rende «inquieta» – cioè dotata di movimenti interni, di slittamenti e dinamiche dirompenti rispetto al semplice segno.

Come dire (e lo dirà, come vedremo, Sartre) che se l'immagine è un segno, lo è in un senso così particolare che conviene mantenere per essa la designazione di *immagine*, come espressione di una complessità che in sé ingloba le caratteristiche del segno ma, nello stesso tempo, le sopravanza (ed è proposta che interamente facciamo nostra).

Jakobson si rende conto che il segno cinematografico da lui definito non trova in sé i mezzi e i modi, noti agli altri linguaggi artistici, per operare un disancoraggio dalla realtà referenziale. Si rende conto cioè che in qualche modo deve trovare nella macchina-cinema qualcosa di analogo a quel che fanno le altre arti, le quali, come è stato

detto, lavorano *sul* linguaggio e non *con* il linguaggio; trovare qualcosa appunto che predisponga il segno verso il metziano «salto mentale». E lo scorge in quell'atto della ripresa cinematografica che è in grado di caricare l'oggetto di una valenza metaforica:

Possiamo dire a proposito di una stessa persona: «gobbo», «nasone», oppure «gobbo nasuto». Il soggetto del nostro discorso è lo stesso in tutti e tre i casi, ma i segni sono diversi. Ugualmente, in un film possiamo riprendere questo stesso uomo di spalla – si vedrà la gobba –, poi di fronte – verrà mostrato il naso, oppure di profilo, così da vedere l'una e l'altro. In queste tre inquadrature, tre oggetti funzionano come segni dello stesso soggetto. Dicendo del nostro bruttone semplicemente «gobbo» oppure «nasone» sveliamo la natura sineddutica del linguaggio. È questo il mezzo analogico del cinema: la macchina da presa vede solo la gobba o solo il naso.

Perciò conclude sottolineando che il processo metaforizzante attuato attraverso la *pars pro toto* «è il metodo fondamentale della conversione cinematografica dell'oggetto in segni».

Ancora una volta, l'osservazione è acuta, suggestiva, contiene della verità, ma non possiede quel carattere generalizzante e strutturale che Jakobson è portato ad attribuirvi quando afferma che «il cinema lavora con frammenti di soggetti e con frammenti di spazio e di tempo differenti quanto alla grandezza, ne muta le proporzioni e li collega secondo la contiguità oppure secondo la similarità e il contrasto, cioè segue la strada della *metonimia* oppure della *metafora* (i due tipi fondamentali della struttura cinematografica)».

E non possiede carattere generalizzante perché ciò che Jakobson così descrive ha come suo modello di riferimento non la struttura e l'articolazione dello spettacolo, ma l'orditura del discorso letterario verso cui indirizza, svuotandola dei suoi contenuti propri, sia l'immagine (assunta nella forma della verbalizzazione) sia la stessa pratica cinematografica in fondo concepita non come organizzazione drammaturgica, ma come forma del romanzo.

Non è davvero senza significato che proprio all'inizio del sonoro, quando il cinema ha più bisogno di una nuova sistemazione estetica e di un definitivo affrancamento dall'estetica tradizionale, prenda il sopravvento la tentazione «restauratrice» di portare il «nuovo» che il film contiene nell'alveo della tradizione. La «letteralizzazione» che si enuncia, infatti, mette in gabbia l'immagine, la quale, passata in ge-

stione alla struttura, metonimica o metaforica, agisce come segno inerte già pre-significato dalla ripresa. Ma a Jakobson sfugge che anche così qualcosa deborda dall'immagine e, nello spettacolo filmico, modifica la regolarità del modello.

È, in questo senso, significativo, a esempio, che molti anni prima di Barthes, Hanns Sachs (nel 1929) abbia parlato della presenza di un «senso ottuso» che deborda dall'immagine e che solo la rappresentazione riesce a organizzare e assorbire, mentre, depositata in una struttura puramente «discorsiva», vi introdurrebbe pesanti perturbamenti o ne verrebbe del tutto vanificata. È perciò interessante leggere Sachs:

Un amico mi raccontava, dopo aver visto per la terza o quarta volta il film di Epstein (*La corazzata Potëmkin*), di essere stato particolarmente colpito da una sequenza, ma di non capirne il perché. Era la sequenza in cui, per ordine del capitano, viene portata in coperta la tela delle vele. In questa sequenza compare brevemente, per un secondo al massimo, la testa del capofila del picchetto incaricato della fucilazione, che si gira un istante di lato. La testa non ha nessuna espressione particolare, né, data la brevità dell'immagine, lo spettatore potrebbe coglierla. [...] Non mi ci volle molto per capire perché quest'azione, di per sé insignificante e secondaria, sia tanto efficace. [...] Quando il comandante fa portare la tela delle vele, ha inizio l'ultimo crescendo della tensione, e la nostra partecipazione si concentra nella trepida domanda se l'avrà vinta il dolore umano oppure la costrizione della disciplina. Il picchetto sparirà o no? Se, in questo istante, un componente del picchetto, che finora abbiamo conosciuto come una totalità che funziona come una macchina e che l'addestramento ha spogliato della vita individuale, si stacca come individuo singolo dalla massa e con un movimento che appartiene soltanto a lui e non è dettato dalla disciplina, fa capire, e sia pure in maniera tanto sommessamente, la sua partecipazione umana a ciò che sta avvenendo – egli si sta guardando intorno per vedere dov'è la tela delle vele che è stata portata in coperta – ebbene, questa è la prima risposta alla nostra domanda. [...]

Per costruire questo grande momento di tensione è della massima importanza che il capovolgimento della situazione avvenga in modo repentino e inatteso, nel momento del massimo pericolo, quando viene dato il comando «fuoco». Soltanto così si ottiene quell'effetto di distensione forte e improvvisa che coinvolge ogni spettatore. Per quest'ultimo, l'effetto esplosivo deve però risultare improvviso soltanto all'apparenza, mentre in realtà dev'essere molto ben preparato. Qualche cosa in lui deve aver sperato, presagito, previsto ciò che sta per accadere, perché altrimenti, per il suo intimo, questo fatto resterebbe qualcosa di strano, come una salvezza piovuta dal cielo, un *deus ex machina*. L'impressione di una grande liberazione psichica si verifica solo quando essa pone improvvisamente fine a un precedente tormentoso altalenare tra

paura e speranza. Lo spettatore deve attendersi il capovolgimento della situazione, senza sapere nulla della propria aspettativa. Uno degli espedienti con i quali è stata preparata e nutrita tale inconscia aspettativa è la testa di cui si è detto. Certo, tra i milioni di spettatori del *Poséidon*, pochi hanno anche soltanto notato il movimento della testa, e tuttavia, esso ha avuto su tutti il medesimo potente effetto esercitato sul mio amico (Sachs, 1929, pp. 194-96).

Ci siamo dilungati nella citazione perché Sachs mostra una straordinaria intelligenza della natura e proprietà dello *spettacolo* cinematografico, dei suoi meccanismi di funzionamento. A cominciare proprio dalla ripresa, che non considera come l'atto attraverso cui si forma il segno filmico da consegnare poi al montaggio; ma (cosa di cui Jakobson non si rende conto) come un autentico luogo drammaturgico, dal momento che ogni oggetto ripreso (ogni *immagine* filmata) determina e costruisce uno spazio di rappresentazione che ne trama sia il significato sia la significazione: quel di più, appunto, che dall'immagine deborda nella rappresentazione e che lo spettacolo libera e fa circolare (mentre l'orditura discorsiva, puramente «narrativa», occulta o normalizza). Non solo l'immagine della testa che si volta, ma qualsiasi immagine, perché tutte – per effetto della loro struttura profonda, irriducibile alle caratteristiche del puro segno – contengono in se stesse questa capacità di articolare contenuti psichici che lo spettatore coglie anche quando non sembrano immediatamente percepibili nella sequenza delle cose visibili e «rappresentabili». E proprio perché lo spettacolo, tutt'altro che «raccontare», fa accadere gli eventi.

Non sappiamo ancora se già qui trova compiuta risposta la domanda di Metz. Ma non è proprio nei cortocircuiti di questo «accadere», nelle pieghe che intrecciano immagine e rappresentazione, che comunque si verifica un «salto mentale»?

8.7 Lo spettacolo immateriale

Tre anni dopo il testo di Jakobson – particolarmente significativo per l'acume con cui opera una conversione del cinema, del suo linguaggio, nell'alveo tradizionale delle pratiche artistiche – Walter Benjamin scrive *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

(Benjamin, 1936), in cui si incarica di dimostrare non solo come il cinema rompa con l'estetica tradizionale, ma come, rielaborando il concetto tradizionale di arte, obblighi l'estetica a ripensarsi. È un saggio di straordinaria importanza perché segna, nella fondazione estetica del cinema, un punto di non ritorno. E tuttavia, mentre il testo di Benjamin è stato accolto per la profondità con cui ci dice perché il cinema elabora e impone una nuova nozione di arte, in esso non si è ravvisato, con la stessa chiarezza, ciò che istituisce il nuovo statuto di spettacolo che il cinema instaura.

Per cogliere, nello scenario che Benjamin apre, le coordinate di questo territorio, è forse opportuno isolare gli elementi che lo caratterizzano e farne, per così dire, inventario:

[La riproduzione tecnica può] rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale (Benjamin, 1936, p. 22).

La prestazione artistica dell'interprete teatrale viene presentata definitivamente al pubblico da lui stesso in prima persona; la prestazione artistica dell'attore cinematografico viene invece presentata attraverso un'apparecchiatura. [...] Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura (Benjamin, 1936, pp. 31-32).

Una ripresa cinematografica rappresenta un processo al quale non può venir coordinato un solo punto di vista da cui l'attrezzatura necessaria alle riprese, il parco lampade, il gruppo degli assistenti ecc. che non rientrano nella vicenda ripresa vera e propria, possano esulare dal campo visuale di chi sta a guardare. [...] Questo fatto – questo più che qualunque altro – rende superficiale e irrilevante l'analisi tra una scena ripresa nello studio cinematografico e una scena recitata in teatro. Per principio, il teatro conosce un punto dal quale ciò che avviene in scena può non essere visto come senz'altro illusorio. Di fronte alla scena ripresa nel film, invece, questo luogo non esiste. La sua natura illusionistica è una natura di secondo grado; è il risultato del montaggio (Benjamin, 1936, p. 37).

Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si

compongono secondo una legge nuova. Così, la rappresentazione filmica della realtà è per l'uomo odierno incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall'opera d'arte (Benjamin, 1936, p. 38).

Il cinema non trova le sue caratteristiche soltanto nel modo in cui l'uomo si rappresenta di fronte all'apparecchiatura necessaria alla ripresa, ma anche nel modo in cui esso si rappresenta, con l'aiuto di quest'ultima, il mondo circostante. [...] Il cinema ha avuto come conseguenza un approfondimento della appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica, e ora anche di quella acustica. [...] È venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere [...]. Col primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento [...] porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti: in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti. [...] Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente. [...] Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto grazie ad essa [alla cinepresa] come dell'inconscio istintivo grazie alla psicoanalisi (Benjamin, 1936, p. 41).

Benjamin, come si vede, pone l'accento, con straordinaria precisione, sui meccanismi e le procedure di formazione e di funzionamento di un linguaggio che, da una parte, modifica la pratica artistica tradizionale (del teatro, innanzitutto) e, dall'altra, introduce all'ambito concettuale del nuovo spettacolo. Non è perciò un caso che, in questa sorta di duplice specchio rovesciato, emerga la trama che connette i temi dell'attore, della funzione e ruolo della macchina da presa, dell'immagine, assunti come coordinate di un « sistema » che, in ogni suo punto e nella sua totalità, afferma la « caduta dell'aura » e, quindi, la perdita e la trasformazione del concetto tradizionale di arte.

Benjamin, ricordiamo, definisce l'aura come ciò che trova espressione nell'*hic et nunc* dell'opera d'arte; in quell'elemento che ci assicura appunto che l'opera possiede i caratteri dell'originalità, dell'unicità e dell'autenticità in cui si deposita quel *valore culturale* che deriva dalla fondazione dell'opera d'arte (e quindi dell'arte) nel *rituale*.

Si tratta di una condizione che ha mantenuto la sua ininterrotta continuità anche quando il rituale si è secolarizzato « nelle forme più

profane del culto della bellezza», sino all'avvento della fotografia e del cinema; cioè sino al momento in cui i mezzi della riproducibilità tecnica hanno mostrato di saper produrre opere prive di quell'*hic et nunc* che ci testimoniava della loro «esistenza unica e irripetibile» e, quindi, della loro autorità legata all'essere esemplari originali.

Fotografia e film sono, al contrario, per Benjamin, opere la cui autorità estetica non richiede, come fondamento e presupposto, l'unicità e l'originalità dell'esemplare: una stessa immagine, infatti, può trovarsi esposta contemporaneamente in più mostre e musei; e lo stesso film viene contemporaneamente visto in innumerevoli sale da molti pubblici. Come dire che, svalutando l'*hic et nunc*, fotografia e cinema non solo fanno nascere un nuovo territorio e una nuova definizione dell'arte, ma mettono in crisi le radici di una concezione dell'arte che si era interamente costruita sull'aura.

Di questa trasformazione, dice Benjamin, il cinema è «l'agente più potente» – e lo è in quanto struttura una compiuta forma estetica che era inconcepibile prima del suo avvento. Perciò i temi dell'attore, della funzione e ruolo della macchina da presa, dell'immagine, tramano una struttura che sembra prodursi (e sottoporsi a verifica), abbiamo detto, in una specie di doppio specchio rovesciato.

8.8 Il corpo del personaggio

«Dell'opera d'arte che è affidata senza residui alla riproduzione tecnica, e anzi – come il film – che da quest'ultima procede, non c'è di fatto una contrapposizione più netta di quella costituita dallo spettacolo teatrale», osserva Benjamin, che individua la contrapposizione, in particolare, nella funzione dell'attore, nella diversità della prestazione dell'interprete – la quale, da una parte, caratterizza una delle proprietà che definiscono lo spettacolo cinematografico e, dall'altra, dà conferma che, anche per quest'aspetto, si produce una caduta dell'aura.

Infatti, mentre l'attore teatrale recita su un palcoscenico direttamente per il pubblico e la sua interpretazione si concretizza nell'*hic et nunc* della rappresentazione; l'attore cinematografico, per esigenze imposte dalle tecniche di lavorazione del film, recita per un'apparec-

chiatura (e non davanti a un'apparecchiatura) che lo obbliga a una prestazione infinitamente frammentata nel tempo e nello spazio (le riprese, come noto, avvengono in momenti e luoghi diversi). Con questa conseguenza: mentre sul palcoscenico l'aura che « circonda Macbeth non può venir distinta da quella che per il pubblico vivente avvolge l'attore che lo interpreta », all'attore e allo spettacolo cinematografico quell'aura viene sottratta non solo perché l'interpretazione non si distende nell'*hic et nunc* della sua azione totale, ma perché, in questo modo, si spezza quel meccanismo che rende possibile una perfetta integrazione tra l'attore e il personaggio, quella perfetta assunzione del personaggio non solo nell'arte dell'attore, ma anche nel suo stesso corpo. E si spezza non perché la recitazione frammentata non consenta una profonda assunzione e interpretazione del personaggio, ma perché il modo in cui la macchina da presa obbliga l'attore a utilizzare il proprio corpo, inevitabilmente lo spinge a istituire un nuovo e diverso rapporto con il personaggio, che al corpo dell'attore, appunto, sembra in qualche modo darsi in prestito.

Non è la verità dell'interpretazione che viene messa in discussione; non si tratta di far discendere da questa constatazione una gerarchia di qualità, come se all'attore teatrale fossero concessi vertici interdetti a quello cinematografico. Si tratta semplicemente di prendere atto che lo spettacolo cinematografico modifica radicalmente, rispetto al teatro, il rapporto tra l'attore e il personaggio e, quindi, impone una nuova e diversa considerazione non solo del lavoro dell'attore, ma anche della natura del personaggio. E veicolo principale di questa trasformazione è, ripetiamo, la funzione che il corpo svolge nella recitazione cinematografica.

« Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura », osserva Benjamin, e certamente si riferisce allo spaesamento dell'attore che presenta dinanzi alla macchina da presa il proprio corpo come se fosse vuoto di personaggio perché si produce, ogni volta, in brandelli di recitazione che hanno l'apparenza di prove teatrali in quanto il pubblico sempre manca. E tuttavia proprio questa condizione, questo stato, ci inclina a proporre una diversa interpretazione del rapporto corpo dell'attore-personaggio cinematografico che se non è contemplata dalla teoria benjaminiana, con ogni probabilità però in essa trova legittimazione.

Al teatro, sappiamo, il corpo dell'attore è totalmente, completamente disposto in funzione del personaggio; e le diverse tecniche della recitazione teatrale, le diverse convenzioni che orientano l'interpretazione, operano tutte (anche quelle più naturalistiche) in modo che il corpo dell'attore nasconda o perda la sua propria individualità per trascendersi, «alleggerirsi» e, per così dire, trasmutarsi nella parola e nel gesto attraverso cui (e in cui) il personaggio prenderà consistenza. Le convenzioni che portano all'illusione teatrale operano davvero in modo che, nell'atto dell'interpretazione, parola e gesto irradiano un potere manifestante così forte da trasformare il corpo dell'interprete nel corpo del personaggio, il quale, con apparente paradosso, emerge sempre uguale a se stesso, quali che siano le caratteristiche proprie della corporeità fisica dell'attore che l'interpreta. Quando Salvo Randone e Vittorio Gassman, in una memorabile edizione dell'opera di Shakespeare, si scambiavano i ruoli di Othello e Iago, ciò che si coglieva come diverso era il tono dell'interpretazione, non la differente corporeità assunta dallo stesso personaggio.

Non così al cinema, dove invece, per le convenzioni imposte dalla macchina da presa che ne guidano la rappresentazione fondata sulla invasiva presenza e azione del personaggio, il corpo dell'attore si trova obbligato a mantenere ed esporre, in ogni punto, una marcata fisicità, una materialità tanto caratterizzata nei suoi tratti individuali, personali, persino involontariamente espressivi, da obbligare, in qualche modo, il personaggio ad aderirvi (se non proprio ad acconciarsi ad esso), dal momento che il suo modo di consistere, molto più di quanto non accada al teatro, non può prescindere dal corpo che l'attore gli offre e attraverso cui appunto si rappresenta, agisce e vive.

Si verifica, in questo modo, qualcosa che non ha precedenti nella costituzione del personaggio perché ne cambia la struttura; qualcosa che definisce in profondità un tratto decisivo dello spettacolo cinematografico. Infatti, tra il corpo dell'attore e le caratteristiche del personaggio si verifica una sorta di eccentrico scambio, di reciproci prestiti, che, nelle prestazioni più riuscite, necessariamente portano a una sorta di vera e propria fusione tra corpo dell'attore e identità del personaggio – fusione che rafforza quell'illusione di realtà o di realismo che è appannaggio del cinema e molto meno del teatro.

Proprio perché il personaggio cinematografico assume il corpo dell'attore in tutta la sua individuale, personale, fisicità e totalmente

vi coincide – egli è il e nel corpo dell'attore – accade che quasi sempre, fuori da quel corpo che concretamente lo ha incarnato, si rappresenta come semplicemente astratto, pura immagine o idealità. Esattamente il contrario di quel che accade al personaggio teatrale, il quale, come diceva Pirandello, prima che arrivi sulla scena è già stato fissato dal drammaturgo in «una espressione di vita superiore alle contingenze materiali» e a cui l'attore finisce comunque col dare «una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio» (Pirandello, 1908, p. 239).

Perciò il personaggio cinematografico, anche quando deriva dalla tradizione letteraria o teatrale, dà sempre l'impressione di nascere con e nel film; proprio perché, essendo legato alla pragmatica del corpo dell'attore, indissociabile da esso, fuso nelle sue espressioni fisiche, egli, nell'effettualità della rappresentazione filmica, si dispone comunque sul versante dell'esistenza. E proprio questo spiega, tra l'altro, i molti casi in cui attori di talento non riescono, nella percezione degli spettatori, a uscire fuori da un ruolo e da un personaggio, e di personaggi che si svuotano e deludono se interpretati da attori diversi da quelli che per primi diedero loro la vita (ogni remake, in fondo, ha qualcosa della cerimonia luttuosa – e il remake ci dice appunto che i personaggi cinematografici non entrano veramente in un repertorio). Ma spiega anche quel fenomeno che solo il cinema ha potuto produrre: il divismo.

Al film, ha detto Benjamin, importa che l'attore presenti non tanto un'altra persona, quanto se stesso; e ha aggiunto che questo presentare se stesso all'occhio della macchina da presa è in qualche modo simile all'esperienza dello specchiarsi, del trovarsi di fronte alla propria immagine nello specchio. Però, al cinema, l'attore sperimenta che «l'immagine speculare può essere staccata da lui», diventare trasportabile. Dove viene trasportata? si chiede. Risponde: Davanti al pubblico, che l'assume e la consuma come merce. In questa mercificazione dell'immagine dell'attore, Benjamin situa appunto il fenomeno del divismo. Non c'è dubbio che il divismo sia anche questo. Ma, nel suo esito finale, ci pare che non sia solo questo.

Il meccanismo che lo genera – e che Benjamin ha colto assai bene – ci dice, sul corpo dell'attore, ancora qualcosa che ci aiuta a comprendere meglio la natura dello spettacolo cinematografico. Ci dice che al cinema anche il corpo dell'attore può diventare, in particolari condi-

zioni e per particolari caratteristiche, esso stesso un personaggio. Il pubblico, infatti, può essere portato a vedere l'attore, nella e per la realtà fisica del suo corpo, come un personaggio e così obbligarlo a dare interpretazione di se stesso per ciò che accende l'immaginario e forma mitologie.

È un fenomeno che l'industria cinematografica ha saputo non solo cogliere e mantenere vivo, ma che ha spesso convogliato e strutturato in forma di materiale per lo spettacolo filmico, costruendo intorno al personaggio-corpo prodotti (od opere) in grado di rappresentarlo e darvi enfasi. Con questo curioso risultato: che il personaggio non solo coincide con l'attore, ma – quale che sia il contenuto del ruolo e della vicenda che questi interpreta – è l'attore stesso nell'espressione non di ciò che costituisce la verità della sua persona, bensì di ciò che espone i caratteri mitologici, e perciò sociali, della sua (spesso involontaria) maschera. I casi «storici» di Valentino, Greta Garbo, Marilyn Monroe, sono i più noti ed esemplari, ma non i soli.

8.9 La visione discontinua

L'apparecchiatura – il complesso tecnico necessario alla realizzazione del film – ha dunque, per Benjamin, una caratteristica fortemente, decisamente, strutturale. Il rapporto attore-personaggio lo ha dimostrato.

Segno che l'apparecchiatura cinematografica non è una protesi, e non è neppure un neutro apparato tecnico e tecnologico: è, al contrario, un insieme di mezzi predisposto per una funzione espressiva, cosa che non significa capacità di rendere immediatamente e comunque «estetico» il materiale (a questo provvedono lo stile e l'arte del regista), ma di dare «espressione», cioè di orientare la rappresentazione – quale che sia il suo contenuto – verso una configurazione strutturale che è vincolata al modo di vedere e di assumere il mondo che l'apparecchiatura impone.

Qualcosa, insomma, di molto simile a ciò che, nella pittura, è stata la prospettiva: non una semplice tecnica, ma una autentica forma (si è detta anche simbolica) che in sé racchiude e dà espressione a una vera e propria «visione del mondo»; una forma che, nell'assumere il materiale dell'opera, necessariamente lo carica di un significato, concet-

tuale se non ideologico, che trama, in maniera sotterranea e profonda, il suo significato effettuale e forse anche il suo percorso estetico.

Così, appunto, Benjamin assume l'apparecchiatura, di cui dice (e ne abbiamo dato prima ampia citazione) che modifica la maniera in cui l'uomo si rappresenta il mondo circostante perché approfondisce la percezione della sensibilità visiva e acustica; fa esplodere, attraverso la frammentazione delle sue inquadrature, la gabbia che rinchiusa l'esistente nell'ovvietà e nella cieca consuetudine della percezione; altera lo spazio, il movimento, il tempo, e mostra gli spaesanti e ignoti aspetti che si nascondono nelle cose note del reale; fa scoprire nuove configurazioni e strutture della materia – per cui può concludere che la natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla all'occhio, specialmente perché lo spazio filmico è spazio elaborato non dalla coscienza, ma dall'inconscio dell'uomo.

Kundera ricorda che «Heidegger ha descritto l'esistenza con una notissima formula: *in-der-Welt-sein*, essere-nel-mondo»; e così la commenta: «L'uomo non si rapporta al mondo come il soggetto all'oggetto, come l'occhio al quadro; e neppure come l'attore al palcoscenico. L'uomo e il mondo sono legati come la lumaca e il suo guscio: il mondo fa parte dell'uomo, è la sua dimensione e, a mano a mano che il mondo cambia, cambia anche l'esistenza (*in-der-Welt-sein*)» (Kundera, 1988, pp. 58-59).

Il mondo, sappiamo, cambia anche se cambia la percezione che l'uomo ne ha. Il cinema, ci ha detto Benjamin, non solo muta la percezione del mondo, ma si pone esso stesso come struttura (si vorrebbe davvero dire simbolica) che dà nuova configurazione e nuova organizzazione di pensiero al materiale che cade sotto la sua azione, quali che siano la natura e la finalità:

Se di solito ci si rende conto, sia pure approssimativamente, dell'andatura della gente, certamente non si sa nulla del suo comportamento nel frangimento di secondo in cui affretta il passo. Se siamo più o meno abituati al gesto di afferrare l'accendisigari o il cucchiaino, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo, per non dire poi del modo in cui ciò varia in relazione agli stati d'animo in cui noi ci troviamo. Qui interviene la cinepresa con i suoi mezzi ausiliari, col suo scendere e salire, col suo interrompere e isolare, con suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre (Benjamin, 1936, pp. 41-42).

Perciò i mezzi del cinema sono detti espressivi: perché danno espressione e forma di pensiero, anche indirette e travestite, a un mondo che Valéry ha così descritto:

Oggi, noi non sappiamo più ciò che un frammento d'un qualsiasi corpo può, o non può, contenere o produrre, sul momento o in seguito. L'idea stessa di materia si distingue appena da quella di energia. Tutto sprofonda in sommovimenti, rotazioni, scambi e irradiazioni. Di queste cose, sono fatti persino i nostri occhi, le nostre mani, i nostri muscoli (Valéry, 1971, p. 211).

Un mondo di «sommovimenti» a cui il cinema, come noto, dà comunque forma di rappresentazione (anche quando la materia del film non lo rende immediatamente percepibile: ma pure gli antichi romani, in un film, non possono non diventare nostri contemporanei) attraverso la *discontinuità* – che uno scrittore come Duhamel coglie in questa osservazione: «Non sono già più in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero», così commentata da Benjamin: «Effettivamente il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock del film»; un effetto che viene liberato, precisa, dalla «struttura tecnica» del film.

Si delinea, in questo modo, un panorama in cui un apparato tecnico si istituisce – per la prima volta nelle arti – sia come elemento della struttura rappresentativa, sia come organizzazione di pensiero, sia come modo della configurazione che la materia assume prima dell'elaborazione a cui verrà sottoposta dalle varie forme e dai diversi stili propri dei singoli autori. Si determina cioè qualcosa che è profondamente inavvicinabile dalla narrativa o dal teatro, e che, come abbiamo già visto a proposito dell'attore, caratterizza in maniera forte e originale la natura dello spettacolo cinematografico, il quale in fondo consiste semplicemente nel fatto che dà rappresentazione (e non racconto, perché uno spettacolo non narra, ma *mostra* gli eventi nel loro accadere) di ciò che solo lo spettacolo cinematografico può rappresentare (Kundera non si stanca di dire che «la sola ragione d'essere del romanzo sta nel dire quello che solo il romanzo può dire»).

Ma il cinema, con il suo sistema tecnico-espressivo che abbiamo

indicato, cosa può rappresentare che letteratura e teatro non possono rappresentare? L'uomo nella sua azione viva; l'azione agita dal corpo nella discontinuità del tempo e dello spazio.

8.10 La concretezza del presente

La differenza tra le arti ha sempre carattere ontologico: così quella che distingue il cinema dalla letteratura, dal teatro, dalla pittura. Ma questo, ovviamente, non significa che tra le arti non si istituiscano processi dialettici, influenze reciproche, persino contaminazioni che, in qualche modo, ne modificano, se non i territori, le poetiche e le campiture espressive. Il tema dell'*azione*, appunto, è uno di quelli che il cinema eredita dal romanzo e che al romanzo definitivamente sottrae, innovandone, nella rappresentazione, il senso. Kundera ha percorso l'itinerario storico che ci porta a questo passaggio, e da lui ci faremo guidare.

Quando il romanzo nasce, osserva, gli manca la dimensione psicologica: «Boccaccio ci racconta semplicemente delle azioni e delle avventure». Solo azioni; e tuttavia, in esse, si avverte la certezza che è proprio attraverso l'azione che «l'uomo esce dall'universo ripetitivo del quotidiano dove tutti assomigliano a tutti», ed è perciò grazie all'azione ch'egli «si distingue dagli altri e diventa individuo». Per cui, «in principio, l'azione è vista come l'autoritratto di colui che agisce», in quanto l'uomo completamente aderisce e si riconosce nella sua propria azione. Come dire che l'Io è veramente ciò che fa.

Ma il racconto di ciò che fa non ha ancora, quasi mai, la *concretezza del presente* in cui l'agire, l'atto effettuale dell'azione si produce e realizza. Così la narrativa dissocia ciò che nell'azione non è dissociabile: il fatto dal suo accadere, quel che succede dal tempo in cui succede, il presente, che resta «un pianeta inesplorato». «I romanzieri venuti dopo Boccaccio furono straordinari narratori, ma non si posero il problema né ebbero mai l'ambizione di cogliere la concretezza del presente. Si limitavano a raccontare una storia, senza necessariamente raffigurarla in scene concrete» (Kundera, 1994, p. 127).

Quattro secoli dopo Boccaccio però, la coscienza dell'uomo è tale da avvertire che

fra l'azione e lui si apre una crepa. L'uomo vuole, attraverso l'azione, rivelare la propria immagine, ma quest'immagine non gli assomiglia. Il carattere paradossale dell'azione è una delle grandi scoperte del romanzo. Ma se l'io non può essere colto nell'azione, dove e come lo si può cogliere? Arrivò così il momento in cui il romanzo, nella sua ricerca dell'io, dovette distogliersi dal mondo visibile dell'azione e volgersi a quello invisibile della vita interiore (Kundera, 1988, pp. 42-43).

Come dire che, per il sentire del tempo, l'io non è più quel che fa: è dislocato altrove, e «ciò che fa» semplicemente lo nasconde o lo maschera. Perciò l'azione diventa non solo il luogo di una dissociazione, ma anche di una distorsione.

Il romanzo avvertirà comunque presto il bisogno di riconnettere, intorno a quest'io spaesato, il tessuto dell'azione che, all'inizio dell'Ottocento, cambia registro e destinazione.

Si vuole, ora, che l'azione recuperi la concretezza del presente e per ottenere ciò si organizza la *scena*, che diventa «l'elemento *fondamentale* della composizione del romanzo»; quella che orienta appunto la composizione verso una *teatralizzazione* del racconto, da cui si svincolerà solo con Flaubert. Il carattere teatrale della composizione romanzesca, proprio perché muove meccanismi che debbono *produrre l'illusione del reale*, è tale da far dire a Kundera che «il romanzo prefigura il cinema», in quanto diventa «simile a una sceneggiatura ricchissima di particolari».

La composizione, infatti, si struttura: su un unico intreccio; sugli stessi personaggi (che non possono abbandonare il romanzo); su uno spazio temporale limitato:

Nella composizione del romanzo balzachiano o dostoevskiano, tutta la complessità dell'intreccio, tutta la ricchezza del pensiero (i grandi dialoghi in Dostoevskij, per esempio), tutta la psicologia dei personaggi devono esprimersi con chiarezza solo attraverso le varie scene; per questa ragione una scena diventa, come in un'opera teatrale, artificiosamente concentrata, densa (nell'ambito di una sola scena possono aver luogo più incontri) e sviluppata secondo una logica improbabile (al fine di mettere in luce lo scontro degli interessi e delle passioni); poiché mira a esprimere tutto l'essenziale (essenziale per l'intelligibilità dell'azione e del suo significato), la scena deve rinunciare a tutto l'«inessenziale», a tutto ciò che è banale, ordinario, quotidiano, a ciò che dipende dal caso o anche soltanto dall'atmosfera (Kundera, 1994, p. 128).

Questo però comporta una dicotomia strutturale che si riversa anche nel carattere dell'azione. Infatti:

Poiché ciò che rende verosimili gli eventi del romanzo è il loro rigoroso concatenamento logico, non è possibile omettere (per quanto privo di interesse in sé) neanche il più piccolo nesso causale;

poiché i personaggi devono sembrare «vivi», è necessario fornire su di loro il maggior numero possibile di informazioni (anche se queste appaiono perfettamente ovvie);

e per finire la Storia: se, in passato, procedeva con tanta lentezza da essere pressoché invisibile, ora ha accelerato il passo e all'improvviso (è questa la grande esperienza di Balzac) *tutto* cambia attorno agli uomini nel corso della loro vita, le strade dove passeggiano, i mobili delle case in cui vivono, le istituzioni da cui dipendono; ciò che fa da *sfondo* alle vite umane non è più uno scenario immobile, noto da sempre, ma è diventato mutevole, e l'aspetto che oggi ci offre sarà condannato all'oblio domani, ed è per questo che occorre fissarlo riproducendolo minuziosamente (per quanto tediose possano essere le descrizioni del tempo che passa) (Kundera, 1994, pp. 151-52).

In tale orditura, qual è e dove si situa la dicotomia? L'immagine dello sfondo nella pittura, assunta in metafora, la spiega bene:

Lo sfondo: scoperto dalla pittura del Rinascimento, che con la prospettiva ha diviso il quadro in due parti, ciò che sta davanti e ciò che sta dietro. Esso ha dato luogo al problema specifico della forma; nel ritratto, per esempio: l'attenzione si concentra sul viso più che sul corpo e naturalmente di più che sui tendaggi alle sue spalle. È normale, perché è così che vediamo il mondo attorno a noi, ma quello che è normale nella vita non corrisponde necessariamente alle esigenze della forma artistica: in un quadro, lo squilibrio fra luoghi privilegiati e altri che a priori non lo sono, andava compensato, sfumato, riequilibrato. Oppure radicalmente trascurato da una nuova estetica capace di annullare questa dicotomia (Kundera, 1994, p. 152).

Romanzo e pittura elaboreranno nuove estetiche capaci di annullare la dicotomia, ma lo faranno spostando il piano di questo scenario. L'unica «nuova estetica» in grado di rispondere a quelle istanze insoddisfatte, risolvendole e mantenendole vive, poteva darla, come sappiamo, solamente lo spettacolo cinematografico, nella cui drammaturgia il ruolo dell'azione non è solo strutturale, è fondante. Ma che cos'è, per il cinema, l'azione?

Ciò che storicamente si è depositato nel concetto di azione, che il ci-

nema eredita dal romanzo, si può così sintetizzare: nell'azione si definisce e si rappresenta l'io, l'identità di colui che agisce; attraverso l'azione si determina l'illusione di realtà e, con essa, anche il principio di verosimiglianza; l'azione si svolge nella concretezza del presente, di cui dovrebbe dare la conoscenza, mostrarlo come « pianeta conoscibile ».

Il romanzo, abbiamo visto, che pure fissa queste caratteristiche, quasi autentici principi, per varie ragioni e lungo il corso del tempo, non è in grado di portarle a compiuta espressione, dapprima perché l'azione viene sottoposta a « una narrazione priva di scene concrete, quasi del tutto priva di dialoghi, una sorta di riassunto che ci comunica l'essenziale di un evento, la logica causale di una storia »; e, in seguito, all'inizio dell'Ottocento, perché, assunta da una composizione a « scene » chiaramente teatrali, l'azione, chiamata a dare vita alla concretezza del reale, si ingabbia in convenzioni così rigide e artificiose da dissolvere il senso e la magmaticità del presente (senza cui l'azione e il presente stessi trapassano nel campo della memoria: « ma l'attimo presente non assomiglia al suo ricordo »).

Inoltre – e si tratta forse del dato più rilevante – poiché l'azione viene organizzata e composta in scene, può realmente realizzarsi secondo i principi della verosimiglianza solo se si incerniera lungo una *continuità* – uno svolgimento e un passaggio – che la struttura rende plausibile se è data dalla *connessione causale degli atti*: solo se si mostra l'azione come « originata da un movente afferrabile dalla ragione e produce a sua volta un'altra azione », per cui l'avventura appare come « il concatenamento, luminosamente causale, delle azioni ».

Cosa questa, appunto, che assorbe e annulla il presente in una razionalità che il presente non possiede perché sottoposto all'indeterminatezza del caso, all'irrazionalità che irrompe nei comportamenti. Come dire che, in tale prospettiva, il principio di verosimiglianza non è più aristotelico, ma leibniziano in quanto viene spostato dalla concretezza del reale all'astrattezza della ragione. Kundera lo dice con immagini efficaci:

Il razionalismo del Settecento si fonda sulla famosa frase di Leibniz: *nihil est sine ratione*. Nulla di ciò che esiste è senza ragione. Spinta da questa convinzione, la scienza si accanisce a esaminare il *perché* di ogni cosa, col risultato che tutto ciò che esiste sembra spiegabile, dunque calcolabile. L'uomo cui preme che la sua vita abbia un senso rinuncia a qualunque gesto che non ab-

bia una sua causa e un suo scopo. Tutte le biografie sono scritte in questo modo. La vita appare come una luminosa traiettoria di cause, di effetti, di fallimenti e di successi, e l'uomo, fissando lo sguardo impaziente sul concatenamento causale dei suoi atti, accelera ancor di più la sua folle corsa verso la morte (Kundera, 1988, p. 223).

Una folle corsa che, appunto, non è azione ma, in senso proprio, astrazione, astrattezza.

8.11 L'azione e il movimento

Il cinema soddisfa le istanze che il romanzo ha posto e non risolto, in quanto l'azione si determina e si sviluppa lungo le traiettorie che incrociano il lavoro dell'attore con quello dell'apparecchiatura tecnico-espressiva.

Si tratta di un innesto complesso e delicato perché, come abbiamo visto, l'apparato tecnico agisce, nella composizione e nell'organizzazione dello spettacolo cinematografico, non solo a livello strutturale – al pari di una vera e propria «forma simbolica» – ma con l'attività di tutti i suoi mezzi, visivi e acustici, che esercitano un autentico *potere d'azione* anche nei riguardi di cose, ambienti e natura che, per essi, diceva Ejzenštejn, non sono «indifferenti» (e perciò spesso disposti sullo stesso versante «interpretativo» dell'attore). Del resto, abbiamo visto che l'attore, al cinema, recita *per* la macchina da presa, alle cui esigenze sottopone o vincola la propria prestazione, il proprio agire.

In questo incrocio, appunto, in questa intersezione, i reciproci effetti del lavoro dell'attore e dei mezzi si integrano e, soprattutto, si potenziano, per cui si può veramente dire che lo spettacolo cinematografico libera l'azione, in maniera definitiva, dalla guaina in cui l'avevano costretta il teatro e il romanzo ottocentesco, e ne modifica in profondità il significato e il ruolo ponendola come elemento fondante della drammaturgia del film.

Nel film, infatti, colui che agisce si riconosce completamente nell'azione che compie: il suo io e la sua identità vi coincidono e vi vengono definiti. Balázs prima e Merleau-Ponty poi, hanno dimostrato come, al cinema, il corpo si distenda sul mondo in cui si situa e lo assuma come una sua dimensione propria, eliminando così la disimme-

tria tra l'espressione e l'immagine che ci fissano nel mondo visibile e quelle del mondo invisibile della vita interiore.

Il cinema, come la psicologia moderna, ha osservato Merleau-Ponty, ha rotto «la distinzione tra osservazione interna o introspezione e osservazione esterna»; e respinge «il pregiudizio che rende l'amore, l'odio e la collera delle "realità interne" accessibili a un solo testimone, colui che le prova. Collera, vergogna, odio e amore non sono fatti psichici nascosti nel più profondo della coscienza altrui, ma sono tipi di comportamento o stili di condotta visibili dal di fuori. Sono *su* quel volto o *in* quei gesti e non nascosti dietro di essi». Ecco perché, aggiunge, «l'espressione dell'uomo può essere nel cinema così intensa: il cinema non presenta, come il romanzo ha fatto a lungo, i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento, ci offre direttamente questa maniera speciale di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri, che è per noi visibile nei gesti, nello sguardo e nella mimica, e che definisce con evidenza ogni persona che conosciamo» (Merleau-Ponty, 1946, pp. 72-75).

Comportamento, stili di condotta – cioè azione. Ma questo non significa, ovviamente, che il cinema opera in modo tale da togliere ogni problematica al personaggio; non significa che l'assunzione di questi nell'azione lo costringa a rappresentarsi come «personaggio a tutto tondo», schematicamente impoverito nei suoi tratti psicologici e nella sua vita interiore. L'azione, realizzata da un corpo che vede il mondo in cui agisce come una sua stessa dimensione, prolungamento o riflesso, può ben rappresentare i conflitti, le dissociazioni, persino le frantumazioni dell'io e la sua terribile distanza o estraneità dal mondo – che, insieme e contemporaneamente, sono i *soggetti* del disequilibrio.

Quando Merleau-Ponty dice che «se il cinema vuole mostrarci un personaggio che ha le vertigini, non dovrà cercare di rendere il paesaggio interno della vertigine» perché «sentiamo molto meglio la vertigine vedendola dall'esterno», attraverso, a esempio, «il cammino vacillante che tenta di adattarsi a chissà quale sconvolgimento dello spazio»; ci dice appunto che lo spettacolo cinematografico – unico tra le arti – ha il potere di cogliere, in un solo atto, sia la vertigine dell'uomo sia la vertigine del mondo, tanto lo sconvolgimento del primo quanto del secondo. Ed è appena il caso di sottolineare che mentre la rappresentazione della vertigine del personaggio è azione dell'attore, quella del mondo è tutta della macchina da presa – ma sono entram-

be prestazioni che, dal punto di vista dell'espressività, perfettamente si equivalgono e, integrandosi, si rafforzano l'un l'altra.

Tutto questo ha lo straordinario effetto di dare – dal punto di vista strutturale e indipendentemente dal tipo di organizzazione che il regista attribuirà alla sua materia – *concretezza al presente*, in quanto lo spazio in cui l'azione si svolge e la frammentazione a cui viene sottoposta dall'apparecchiatura, eliminano sia una composizione e uno svolgimento per «scene», sia la necessità di una connessione causale tra le azioni stesse (la quale, quando nel film c'è, mostra comunque il suo carattere di semplice convenzione, posta sempre al limite del rischio d'essere smentita o di apparire incredibile, quando non si risolve in puro meccanismo ironico).

Kundera ci ha spiegato perché il romanzo non può dare espressione alla concretezza del tempo presente: perché non ha accesso alla fisicità e alla continuità acustico-visiva della situazione, che la memoria disperde e di cui trattiene solo il senso astratto. Accade al romanzo perché così accade nella nostra vita quotidiana quando vogliamo fissare, e raccontare, quel che ci è successo anche solo un attimo prima (come sanno bene i giudici, nessuno è più inattendibile del testimone oculare):

Il dialogo si riduce a un breve riassunto, la scena a pochi elementi generici. E questo vale anche per i ricordi più intensi, quelli che si imprimevano nella memoria con la violenza di un trauma: siamo talmente abbagliati da questa violenza che non riusciamo a vedere quanto il loro contenuto sia schematico e povero. Se studiamo, discutiamo, analizziamo una realtà, la analizziamo come si presenta all'animo nostro, alla nostra memoria. La nostra conoscenza della realtà è sempre al passato.

Ecco, è qui il vero punto: lo scrittore anche quando vuol rappresentare azioni nell'atto del loro accadere, non può che rappresentarle *come si presentano all'animo* suo o del personaggio; una condizione, un atteggiamento, questo, che l'obbliga, per così dire, a convertire il presente in ricordo, anche quando lo vuole fissare nell'istante del suo accadere. Non così, invece, il cinema, che anzi reclama, se non proprio una dispersione della memoria, una concentrazione costante, e costantemente mutevole, degli istanti in cui le azioni si producono e si sovrappongono, si intersecano, si irradiano in molteplici direzioni, diventano proliferanti.

In un film, infatti, tutto recita e tutto si produce, si converte, in azione: recita l'ambiente, il paesaggio, le cose; recitano i mezzi tecnici accelerando, rallentando, ingrandendo, ecc. recita il corpo nella sua totalità e con le sue singole parti, in un vortice, in un susseguirsi di istanti frammentati che si liberano, ci ha detto Benjamin, in quella «dinamite dei decimi di secondo» che fa saltare, insieme con il tempo, anche lo spazio.

Cogliamo questi frammenti nelle inquadrature, ciascuna delle quali è così satura di vita e realtà che già in sé, indipendentemente da quella che la precede e la segue, assume tutta la concretezza del presente – è, anzi, il presente colto nella sua pura effettualità, dove l'accidentale, l'involontario, l'immotivato e persino l'illogico trovano posto e rappresentazione (si pensi alla testa che si volta del *Potëmkin*); ed è una realtà così intensa, quella del frammento (dell'inquadratura), che anche quando si trova immessa nella catena e nel flusso del «prima» e del «poi» – dove la percezione e il senso vengono orientati, per così dire selezionati – qualcosa di tale sovrabbondanza, di tale istantaneità, non si lascia disciplinare e circola, lungo il film, come un senso perturbato o un dato che perturba il senso.

Perciò l'insieme di questi frammenti, di questi attimi, configurano e ci danno comunque percezione di un mondo (quale che sia la materia di cui si compone e l'orditura che nel film la tesserà: con differenti gradi, l'avanguardia come Visconti) che cogliamo in perenne trasformazione, in continuo sommovimento: un mondo che la visione percorre nella sua costante mobilità e che alla visione non presenta mai punti o luoghi gerarchicamente privilegiati in cui raccogliere e selezionare tutto ciò che l'attraversa.

In questa struttura, non solo le «scene», ma anche gli «sfondi» (e le dicotomie) crollano: lo sguardo e l'attenzione si concentrano sul viso, *come* sul corpo, *come* sui tendaggi alle sue spalle. E così emerge che il principio chiave della struttura dello spettacolo cinematografico è la *discontinuità*, in quanto è proprio la discontinuità delle parti che orienta la composizione verso una *continuità senza durata*.

«La rinuncia alla durata», ha detto Valéry, «segna un'epoca del mondo» e, aggiungiamo, una radicale innovazione e perturbazione nel campo dell'estetica: un'epoca che nasce o comunque prende forma con il cinema, a partire dal cinema.

L'effetto più immediato che la discontinuità trascina è duplice: da

una parte, abbiamo visto, segna la fine della causalità come motore della rappresentazione e collante delle azioni in quanto le azioni, per svolgersi e connettersi l'un l'altra, non hanno più bisogno di essere collegate da un rapporto di causa-effetto; e, dall'altra, determina la fine del principio di verosimiglianza che aveva identificato l'illusione di realtà con una presunta coerenza e giustificazione razionale (o subordinazione alla razionalità) del comportamento e delle azioni.

La causalità, infatti, viene sostituita dalla *probabilità*, che non solo accoglie nell'evento e nell'azione – nel loro darsi come nel loro prodursi – il caso, l'accidentale, l'irrazionale; ma, soprattutto, svincola l'azione, il comportamento, l'accadere dalla catena in cui la razionalità li imprigionava. Nell'ordine della probabilità perché qualcosa accada non ha bisogno di altra giustificazione che l'accadere stesso, dal momento che, in esso, tutto ciò che è probabile può anche essere dato come certo.

Si delineano così una struttura e un apparato concettuale ed espressivo che, prima del cinema, non avevano legittimità estetica poiché, sconosciuti all'arte, erano noti solo come meccanismi del sogno. Non a caso, Valéry, abbiamo visto, poteva sostenere che stile e precisione sono il contrario del sogno. Perciò la prima assunzione di quella struttura e di quell'apparato nello spettacolo cinematografico è di tale impatto da costringere tutta quanta l'arte a ripensarsi e a prefigurare, su quel modello, nuovi scenari di linguaggio. L'*Ulisse* di Joyce non è solo un esempio, è un programma. E non è davvero senza significato che lo stesso Valéry avverta il bisogno di applicarsi a un'opera che possa mostrare «in ognuno dei suoi *nodi* tutta la diversità che si offre alla mente, diversità all'interno della quale questa *sceglie* la sola concatenazione che verrà data nel testo. Verrebbe in tal modo sostituita, all'illusione di una determinazione unica e imitatrice del reale, un'altra illusione che però mi pare più veridica: quella del *possibile-a-ogni-istante*» – e sembra davvero che così parli del film, o che un film vorrebbe fare.

È forse superfluo sottolineare ancora come, nella struttura che stiamo vedendo definirsi, la discontinuità e il possibile-a-ogni-istante, abbiano il potere di esprimere la concretezza del presente, che trova il suo proprio corpo nell'azione. Bisogna però adesso ricordare che l'azione è, nello spettacolo cinematografico, sempre sottoposta alla «meccanizzazione», anche quando ad agire è l'attore, perché l'appar-

recchiatura ne veicola la prestazione. Per questa ragione, il cinema rappresenta l'azione essenzialmente come *movimento* o (ed è il caso dell'azione agita dall'apparecchiatura) la converte in *puro movimento*. In entrambi i casi, comunque, il movimento si caratterizza per essere non solo il motore dell'azione, ciò che l'accende e la muove, ma ciò mediante cui l'azione, nello sviluppo dei suoi segmenti (al cinema è sempre frammentata), «costruisce» tanto il tempo quanto lo spazio, a cui dà configurazione e misura attraverso il ritmo del movimento stesso.

«Giudichiamo le azioni dal movimento e anche dalla voce e dalla parola», afferma Ejzenštejn, che non a caso considera le singole unità d'azione «un tratteggio grafico delle caratteristiche spaziali» della messa in scena, la quale, a sua volta, è vista come «una proiezione grafica del carattere dell'azione». Chiara Simonigh mostra (in questo stesso libro, in particolare a proposito delle avanguardie e di Ejzenštejn) quanto sia strutturale la funzione che il movimento assume all'interno dello spettacolo cinematografico. Noi qui accosteremo il movimento da un'altra prospettiva: quella che riguarda le funzioni estetiche; e, per coglierne le particolarità cinematografiche, ci riferiremo ancora, e sia pure per scarti, all'esperienza letteraria, da cui isoleremo tre esempi.

8.12 Le forme nate dal moto

Paul Valéry scrive il saggio *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* nel 1894. Il cinema nascerà l'anno successivo. Ma è sorprendente come, intuendo e sviluppando le tendenze dell'epoca, quel testo ne dia in qualche modo prefigurazione, se non certo del fatto, almeno delle istanze estetiche che da lì a poco il cinema renderà evidenti e urgenti. Non è perciò un caso che colga nel movimento il tratto decisivo per la rifondazione della forma; per una riconsiderazione dell'attività del pensiero nelle procedure artistiche; per la visione che inevitabilmente dovrà sottrarre l'immagine e il visibile a quella verbalizzazione a cui il romanzo ottocentesco li ha costretti nella sua ossessione di rendere concreto – cioè «verbalmente» visibile – il reale. E sull'atto della visione, infatti, fa osservazioni importanti:

La maggior parte delle persone vede molto più spesso attraverso l'intelletto che non attraverso gli occhi. Al posto di spazi colorati, costoro individuano dei concetti. Una forma cubica, biancastra, tutta in altezza, forata da riflessi di vetri, è immediatamente, per loro, una casa: la Casa! Idea complessa, accordo di qualità astratte. Se costoro si spostano, il movimento delle file di finestre e la traslazione delle superfici che altera continuamente la sensazione, non vengono da loro afferrati – poiché il concetto non muta. Percepiscono più secondo un lessico che attraverso la retina, e avvicinano così male gli oggetti, conoscono in modo così vago i piaceri e le sofferenze del vedere, che hanno inventato il *bel panorama*. Ignorano il resto. Ma con quel termine usufruiscono d'un concetto che brulica di parole (Valéry, 1971, p. 39).

L'esigenza di istituire un diverso rapporto con il visibile e di attribuire una nuova, e più precisa, funzione all'atto del vedere, non è solo avvertita, ma chiaramente posta. Il cinema, che solo potrà darne esperienza, non è però ancora nato. E tuttavia lo scrittore, considerando tale esigenza come possibilità imminente dell'arte, si avventura in scenari che sono molto vicini a quelli che il cinema mostrerà reali.

Descrive uno spettatore chiuso in una sfera (dinanzi a uno schermo, possiamo dire) che, immobile, guarda le immagini che vengono proiettate. «Finché si adegua a ciò che guarda» non è turbato né dai ricordi né dai sentimenti. Ma poi, a poco a poco, qualcosa delle forme che vede si rende impercettibile, si cancella, mentre altre sembrano sovrapporsi ad esse, sostituirle. Forse per la stanchezza procurata dall'immobilità, forse per la lunghezza della visione, forse per effetto dei movimenti ordinari del corpo, accade che lo spettatore cominci a esercitare, su quelle immagini, il potere dell'immaginazione. Così «perfeziona lo spazio dato ricordandosi di uno spazio precedente. Poi, a suo piacere, sistema e disfa le impressioni successive. Può amare strane combinazioni: guarda come un essere totale solido un gruppo di fiori o di uomini, una mano, una gota che egli isola, una chiazza di luce su un muro, l'incontro con una massa casualmente mescolati di animali».

Compono, appunto con la sua immaginazione, quello spettacolo che il cinema presto gli offrirà. Ed ecco che cosa, in quello spettacolo, accade alle immagini mosse, poste in movimento, dall'immaginazione:

Dalle forme nate dal moto, si può passare ai movimenti che tali forme stanno diventando, passaggio che si effettua grazie a una semplice variazione della

durata. Se la goccia di pioggia appare come una linea, mille vibrazioni come un suono continuo, le irregolarità di questo foglio come un piano levigato, e se la durata dell'impressione vi si esercita in tutta la sua purezza, una forma stabile potrà venir sostituita da una rapidità adeguata nella traslazione periodica di una cosa (o elemento) convenientemente scelta.

Gli studiosi di geometria introdurranno così il tempo e la velocità nello studio delle forme, come, d'altra parte, li elimineranno dallo studio dei movimenti; a loro volta i linguaggi faranno sì che un moto *si allunghi*, una montagna *s'innalzi*, una statua *si levi*. Il prestigio dell'analogia e la logica della continuità portano tali operazioni al limite della loro tendenza, all'impossibilità di un arresto. Tutto si muove di grado in grado, immaginariamente. In questa stanza, e per il fatto che abbandonano questo pensiero alla sua sola durata, gli oggetti *agiscono come la fiamma della lampada* [...].

Si tratta di una complessità infinita; per riprendere possesso di sé attraverso il moto dei corpi, lo scorrere dei contorni, l'intrico dei nodi, le aperture, le cadute, i vortici, il groviglio delle velocità, bisogna ricorrere al nostro grande potere di dimenticanza ordinata [...]. Così, nell'ingrandimento di «ciò che è dato», si consuma l'ebbrezza di quelle cose particolari di cui non vi è scienza [...].

Con una finezza singolare, certi uomini provano la voluttà dell'*individualità* degli oggetti. Assaporano, in una cosa, quella qualità di essere unica – che tutte possiedono. Curiosità che trova la sua espressione definitiva nella finzione e nelle arti del teatro, e che è stata denominata, nella sua manifestazione estrema, *facoltà di identificazione* [...]. Dallo sguardo puro depositato sulle cose sino a tali stati, l'intelletto non ha fatto che sviluppare le proprie funzioni, e creare delle entità a seconda dei problemi che ogni sensazione gli pone, e che esso risolve più o meno facilmente, nella misura in cui è richiesto di una più o meno intensa produzione di tali unità. È chiaro che, a questo punto, abbiamo a che fare con la *pratica* stessa del pensiero (Valéry, 1971, pp. 40-41).

E, ci verrebbe voglia di aggiungere, con la pratica stessa dello spettacolo cinematografico. Non vogliamo certamente dire che basterebbe, in questa pagina, sostituire ciò che è prodotto dall'immaginazione di questo fantasioso spettatore con l'attività dell'apparecchiatura tecnico-espressiva per avere automaticamente almeno lo stato della rappresentazione cinematografica. Le analogie sono efficaci se mantengono la distanza tra le parti. E qui di analogia si tratta. Però si tratta anche della descrizione, la più precisa possibile, della funzione estetica che il movimento esercita quando si introduce nelle immagini – innanzitutto per la caratterizzazione della forma, che assume qualità cinetica e diventa essa stessa, in virtù del movimento che la genera e la trasforma, un principio generatore di altre immagini-forma (Dalle

forme nate dal moto, si può passare ai movimenti che tali forme stanno diventando). I registi, infatti, nella composizione dello spettacolo cinematografico, sono portati, come gli studiosi di geometria, a introdurre il tempo e la velocità nella forma, e a sottrarli dal movimento, affinché questo possa sviluppare la sua azione non astrattamente, ma nella mutevole concretezza delle cose presenti.

Così pure per l'immaginazione che, nell'orditura tracciata da Valéry, non appare solo l'agente dell'attività del suo spettatore, ma ciò che l'immagine, investita di movimento, comunque libera e a sé connette come condizione stessa della visione. Una connessione che la pragmatica del film considera essenziale e che, nel complesso sistema che accende, mostra quanto la pratica e l'esperienza dello spettatore cinematografico siano diverse da quelle che gli richiedono il teatro e il romanzo. Come dire che, nell'organizzazione estetica, il movimento trova la sua più compiuta destinazione solo nel cinema.

Vent'anni dopo il saggio di Valéry, Luigi Pirandello, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, che di cinema appunto tratta, guarda il movimento dal punto di vista della meccanizzazione che lo genera e degli effetti ch'esso produce nella trasformazione della sensibilità e della percezione, nella capacità che possiede di ridisegnare la mappa del visibile, l'esperienza dell'uomo e del mondo. Ecco il brano:

Un lieve sterzo. C'è una carrozzella che corre davanti.

— Po', pòpòò, pòò.

Che? La tromba dell'automobile la tira indietro? Ma sì! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente.

Le tre signore dell'automobile ridono, si voltano, alzano le braccia a salutare con molta vivacità, tra un confuso e gajo svolazzio di veli variopinti; e la povera carrozzella, avvolta in una nuvola alida, nauseante, di fumo e di polvere, per quanto il cavalluccio sfiancato si sforzi di tirarla col suo trotterello stracco, seguita a dare indietro, indietro con le case, gli alberi, i rari passanti, finché non scompare in fondo al lungo viale fuor di porta. Scompare? No: che! È scomparsa l'automobile. La carrozzella, invece, eccola qua, che va avanti ancora, pian piano, col trotterello stracco, uguale, del suo cavalluccio sfiancato. E tutto il viale par che rivenga avanti, pian piano, con essa.

Avete inventato le macchine? E ora godetevi questa e consimili sensazioni di leggiadra vertigine.

Serafino non ama questa vertigine. Mentre viaggia ancora lenta-

mente in carrozzella, immagina che le tre signore, attrici della Kosmograph dove lui fa l'operatore, saranno già arrivate e forse rideranno di lui:

Ma ecco che io rivengo avanti, care mie. Pian pianino, sì; ma che avete veduto voi? Una carrozzella dare indietro, come tirata da un filo, e tutto il viale assaettarsi avanti in uno striscio lungo confuso violento vertiginoso. Io, invece, ecco qua, posso consolarmi della lentezza ammirando a uno a uno, riposatamente, questi grandi platani verdi del viale, non strappati dalla vostra furia, ben piantati qua.

È però davvero sufficiente questa distanza che Serafino prende, perché si possa ristabilire, pur nelle disimmetrie, l'ordine di un mondo investito dal movimento meccanizzato: la velocità di qua, con la vertigine che travolge le cose; e la lentezza di là, che lascia i grandi platani ben piantati nel viale?

Non è sufficiente, non basta, se Serafino stesso, guardando il vetturino, pensa:

È così stanco codesto tuo vecchio cavalluccio sfiancato. Tutti gli passano avanti: automobili, biciclette, tram elettrici; e la furia di tanto moto per le strade scospinge anche lui, senza ch'esso lo sappia o lo voglia, gli sforza irresistibilmente le povere gambe anchilosate, affaticate nel trasporto, da un punto all'altro della città [...]. Povero cavalluccio, la testa gli s'abbassa di mano in mano, e non la rialza più, neanche se tu lo frusti a sangue, vetturino! (Pirandello, 1915, pp. 47-48).

La distanza non basta davvero, sembra dirci Pirandello, perché il movimento, è uno di quegli agenti di trasformazione della totalità e del mondo che obbliga, in ogni punto del suo darsi, a una completa risignificazione dell'insieme; e perciò impone un perenne, simultaneo, cambiamento del « punto di vista » in ogni segmento della rappresentazione che attiva: il movimento che spinge avanti l'automobile è infatti lo stesso che tira indietro la carrozzella – e vista dall'automobile o dalla carrozzella non solo la raffigurazione del mondo cambia, ma è diverso il movimento stesso. Nella vita come nell'arte.

Un modo per dire che, agli inizi del Novecento, il romanzo si rende conto che in un mondo interamente configurato dalla meccanizzazione del movimento, crolla sempre più l'illusione ottocentesca di dare, con la parola, concretezza visibile al reale. La visività – frammen-

tata (non organizzabile lungo la continuità della durata, nella linearità della parola), simultaneamente disposta su più piani (non organizzabile in «scene»), in continua trasformazione – immessa nella rappresentazione del movimento, viene definitivamente restituita alla percezione; e se il romanzo l'accosta, di essa può fissare ed esprimere solo il *sentimento* che genera. Pirandello lo testimonia. Ma il sentimento che scaturisce dalla percezione nient'altro è che un diverso modo di tradurre il presente, la sua ricca e incontenibile effettualità, in ricordo; appunto perché la parola può assumere il sentimento, anche quando è colto in un solo atto con la percezione che lo suscita, semplicemente nella forma della memoria, del passato. Al contrario, come sappiamo, del cinema, dove il sentimento è indistinguibile dalla percezione del corpo, degli atteggiamenti, degli stili di condotta, dalla coloritura emotiva delle cose stesse.

Il terzo esempio lo traiamo da *La lentezza* di Kundera, che del movimento coglie una diversa dimensione:

L'uomo curvo sulla sua motocicletta è tutto concentrato sull'attimo presente del suo volo; egli si aggrappa a un frammento di tempo scisso dal passato come dal futuro; si è sottratto alla continuità del tempo; è fuori del tempo – in altre parole, è in uno stato di estasi: in tale stato non sa niente né della sua età, né di sua moglie, né dei suoi figli, né dei suoi guai, e di conseguenza non ha paura, poiché l'origine della paura è nel futuro, e chi si è affrancato dal futuro non ha più nulla da temere.

La velocità è la forma di estasi che la rivoluzione tecnologica ha regalato all'uomo. A differenza del motociclista, l'uomo che corre a piedi è sempre presente al proprio corpo, costretto com'è a pensare continuamente alle vesciche, all'affanno; quando corre avverte il proprio peso e la propria età, ed è più che mai consapevole di se stesso e del tempo della sua vita. Ma quando l'uomo delega il potere di produrre velocità a una macchina, allora tutto cambia: il suo corpo è fuori gioco, e la velocità a cui si abbandona è incorporea, immateriale – velocità pura, velocità in sé e per sé, velocità estasi.

Strano connubio: la fredda impersonalità della tecnica e il fuoco dell'estasi (Kundera, 1995, p. 10).

È un passaggio straordinario, questo, perché nella prospettiva che Kundera fa assumere al movimento meccanizzato (la cui manifestazione più visibile è la velocità, ma i cui effetti non si esauriscono nella sola velocità), qualcosa di nuovo si verifica, si manifesta.

Innanzitutto la perdita della continuità e della relazione temporale che sottrae chi è investito di movimento tanto al passato quanto al futuro, e lo pone in una condizione perennemente statica: di uscita da sé – e quindi di uscita dal mondo. Come dire che, spezzata la continuità del tempo, si dissolve la dimensione, la relazione con lo spazio. Il movimento appare così non solo come la traiettoria dell'azione, la forza dinamica del suo svolgimento, ma anche ciò che ne può mutare lo stato.

Anche il corpo di un uomo che corre è sottoposto alla pressione del movimento, il quale orienta e si introduce nell'azione del corpo-che-corre. Ma si tratta di un movimento che rafforza nel corpo la relazione spazio-temporale e così acquisce sia la percezione sia la sensazione e il sentimento fisici della corporeità. Se la corsa però si compie su una motocicletta, il corpo, che pure ne è fortemente coinvolto, subisce, in virtù di un movimento che allenta il rapporto spazio-temporale e si concretizza nella purezza della sua forma – che è appunto quella della velocità – una sorta di smaterializzazione, diventando, in qualche modo, incorporeo.

Scopriamo così che il movimento è sì ciò che libera e orienta le forze dell'azione (il corpo del podista nella corsa), ma è anche ciò che interviene e modifica lo stato, le caratteristiche e forse la natura del suo oggetto – pure quando l'oggetto è quello dell'azione (il corpo del motociclista, appunto).

La stessa cosa accade quando il movimento (e il movimento meccanizzato) si introduce nell'immagine, nell'inquadratura cinematografica: può accentuarne la materialità, può invece darle una leggerezza quasi immateriale. Persino con un potenziamento degli effetti, in quanto nell'immagine cinematografica i movimenti sono diversi e variamente combinati tra loro.

Nell'intreccio audiovisivo dell'immagine, infatti, il movimento non è solo quello dato dall'attore e dall'apparecchiatura tecnico-espressiva (riprese e montaggio), ma è anche quello che genera l'intero apparato acustico: la parola, il suono, il rumore, la musica, lo stesso silenzio, che non si depositano nella superficie visibile dell'immagine, né vi si sovrappongono o l'accompagnano (aggiungendo, per così dire, qualcosa), ma vi penetrano, ne sono parte interna, e perciò sono elementi di una struttura unitaria che sincreticamente determi-

na sia il « contenuto » sia il senso di ciò che appunto chiamiamo « immagine audiovisiva », inquadratura cinematografica.

Ed è questa, in fondo, la principale ragione per cui il movimento (i movimenti) ha il potere, nel cinema, di aumentare o di diminuire, in vari gradi e sino all'immaterialità, il legame referenziale dell'immagine; di rafforzare o di sciogliere quasi del tutto il cordone che tiene stretta l'immagine alla realtà – la ragione per cui ha il potere di aprire la porta a quel « salto mentale » di metziana memoria capace di farci apparire una sedia come un cavalluccio; di aprire il passaggio alla fantasia e anche al fantastico senza l'obbligo di dover fare ricorso a scenari improbabili e posticci, a macchinosi e gelidi « effetti speciali ».

8.13 L'immagine

Mentre la letteratura elabora, come abbiamo visto, immagini in grado di dare rappresentazione a un sommovimento che muta la percezione del mondo e scardina le consuete certezze del pensiero, il cinema deposita direttamente nell'immagine, investita di movimento, le forme visibili che il mondo assume quando l'accelerazione lo investe e lo trasforma.

Così, mentre la letteratura coglie in quella trasformazione l'irrompere di uno shock che va organizzato, il cinema può semplicemente assumere lo shock come l'elemento strutturale che si introduce nella rappresentazione e la configura. Come dire che lo shock, se per la letteratura è una « materia » che si aggiunge o trama le altre, per il cinema è quello che veicola e dà forma alle modalità stesse della rappresentazione.

Benjamin – ricordiamo – l'ha detto con straordinaria chiarezza:

Si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. Quest'ultimo invita l'osservatore alla contemplazione; di fronte ad esso lo spettatore può abbandonarsi al flusso delle sue associazioni. Di fronte all'immagine filmica non può farlo. Non appena la coglie visivamente, essa si è già modificata. Non può venir fissata. Duhamel, che odia il cinema, che non ha capito nulla del suo significato ma ha capito parecchie cose della sua struttura, definisce questo fatto nella nota che segue: « Non sono già più in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero ». Effettivamente il flusso associativo di colui che os-

serva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock del film, che, come ogni effetto di shock esige di essere accolto con una maggiore presenza di spirito. In virtù della sua struttura tecnica, il film riesce a liberare l'effetto di shock fisico, che il Dadaismo manteneva ancora impaccato, per così dire, nell'effetto di shock morale, da questo imballaggio (Benjamin, 1936, pp. 43-44).

E, in nota, ha aggiunto:

Come dal Dadaismo, anche dal Cubismo e dal Futurismo si possono trarre importanti conclusioni a proposito del cinema. Entrambi questi movimenti appaiono come tentativi incompleti di tener conto della penetrazione nella realtà da parte della macchina. A differenza del cinema, questi movimenti intrapresero il loro tentativo non mediante l'utilizzazione dell'apparecchiatura per la rappresentazione artistica della realtà, bensì attraverso una sorta di fusione tra una realtà rappresentata e un'apparecchiatura rappresentata. Dove il ruolo preminente, nel Cubismo, è il presentimento della costruzione di questa apparecchiatura, che si basa sull'ottica; nel Futurismo il presentimento degli effetti di questa apparecchiatura, effetti che poi si manifesteranno nel rapido scorrere della pellicola cinematografica (Benjamin, 1936, p. 56).

Al centro di questa complessa rete che istituisce la rappresentazione, si trova, appunto, l'immagine, la quale, da una parte, appare come il «luogo» in cui la rappresentazione si realizza e, dall'altra, si pone come l'elemento attraverso cui essa si articola, nella varietà delle diverse procedure cinematografiche, e dà configurazione allo spettacolo.

Perciò l'immagine è nozione particolarmente problematica: perché ha carattere fondante, una natura che travalica l'ambito puramente segnico, una funzione di cerniera tra l'immaginario e il reale. Non solo nel cinema, ma in tutte le arti – e anche nell'arte del romanzo, che Sartre assume, per questo aspetto, come un interessante osservatorio, dove conviene anche a noi situarci.

Nell'esperienza della lettura di un romanzo, dice Sartre (1964), accade un fenomeno curioso: partecipo all'azione e alla sorte dei personaggi con grande intensità emotiva; colgo e mi incuriosisco di tutti i particolari, i dettagli, i gesti che considero decisivi; ma debbo constatare che le immagini che accompagnano la mia lettura sono assolutamente povere. Anzi, nel corso della lettura non appaiono neppure: se

sono «intensamente assorto, non ci sono immagini mentali»; appaiono quando torno indietro e richiamo gli avvenimenti: «l'affluire d'immagini è la caratteristica di una lettura distratta e interrotta di frequente». E tuttavia, nell'atto della lettura, l'elemento immaginativo non può mancare del tutto, dal momento che «noi prendiamo partito, ci indigniamo; a certuni succede di piangere». Che cosa accade, dunque?

Accade che

nella lettura come a teatro, ci troviamo in presenza di un mondo, e a questo mondo attribuiamo esattamente altrettanta esistenza che a quello del teatro; cioè un'esistenza completa nell'irreale. I segni verbali non sono, — come per esempio nelle matematiche — intermediari fra i significati puri e la nostra coscienza: rappresentano la superficie di contatto fra questo mondo immaginario e noi. Per descrivere correttamente il fenomeno della lettura, bisogna dire dunque che il lettore è *alla presenza d'un mondo* (Sartre, 1964, p. 105).

Ma perché questo mondo gli si affacci ed egli possa entrarvi e farne esperienza, è necessario che la parola cambi la funzione che le attribuisce la sua natura segnica. Se, infatti, nella funzione segnica «il nostro pensiero, il nostro sapere si cala nelle parole e ne prendiamo coscienza *sulle parole, come proprietà obiettiva delle parole*», nella parola del romanzo «tutto muta» perché «la sfera di significazione obiettiva diventa un mondo irreale».

Leggere un romanzo è prendere un atteggiamento generale della coscienza, il quale somiglia *grosso modo* a quello di uno spettatore che, a teatro, veda alzarsi il sipario. Egli si accinge a scoprire tutto un mondo, che non è quello della percezione, ma nemmeno quello delle immagini mentali. Assistere a una rappresentazione vuol dire afferrare *sugli* attori, i personaggi; *sugli* alberi di cartapesta la foresta di *As you Like it*. Leggere è realizzare *sui* segni il contatto col mondo irreale. In questo mondo, ci sono piante, animali, campagne, città, uomini: anzitutto, quelli di cui si parla nel libro, e poi moltissimi altri che non sono nominati ma si trovano in secondo piano e fanno come lo spessore, la terza dimensione di questo mondo. (Per esempio, in un capitolo consacrato a una festa da ballo, tutti gli invitati di cui non si parla, ma che sono presenti e «fanno numero»). Quegli esseri concreti sono gli oggetti dei miei pensieri: la loro esistenza reale è correlativa alla sintesi che compio guidata dalle parole. Gli è che, queste stesse sintesi, le compio alla stregua di sintesi percettive, e non di sintesi significanti (Sartre, 1964, p. 106).

Come dire che, in un romanzo, quando cogliamo quegli «oggetti», quel «mondo», noi cerchiamo di *vederli*, e proprio in quanto «il sapere non è dato come concettuale, perché si afferma da sé come attesa del visivo». Perciò

ne segue una singolare alterazione della funzione dei segni. Questi, come noto, vengono percepiti globalmente sotto forma di parole ed ogni parola ha una fisionomia propria. All'ingrosso, possiamo dire che le parole, per il lettore d'un romanzo, conservano questa funzione di segno [...] Ma il sapere immaginativo tende con troppa forza verso un'intuizione che lo riempia per non tentare, almeno ogni tanto, di far fare al segno la funzione di rappresentante dell'oggetto: usa allora del segno come di un disegno. La fisionomia della parola diventa rappresentativa di quella dell'oggetto. Avviene un'effettiva contaminazione. Quando leggo: «Quella bella persona», senza dubbio e prima di tutto queste parole *significano* una certa giovane donna, eroina del romanzo. Ma *rappresentano* in una certa misura la bellezza della donna; *rappresentano qualcosa* che è una bella giovane donna. Il caso è più frequente di quel che si creda. [...] Qui non si tratta dunque più di un sapere immaginativo vuoto; la parola adempie spesso la funzione di rappresentante senza abbandonare quella di segno e noi abbiamo a che fare, nella lettura, con una coscienza ibrida, semi-significante e semi-immaginativa (Sartre, 1964, pp. 109-110).

Così, dunque, il segno si accosta all'immagine e in certo modo vi trapassa. Certo, precisa Sartre,

le parole non sono immagini: la funzione della parola, fenomeno acustico e ottico, non somiglia punto a quella di quest'altro fenomeno fisico: il quadro. Il solo aspetto comune fra la coscienza del segno e quella dell'immagine è che ciascuna, a modo suo, mira a un oggetto attraverso un altro oggetto. Ma nell'una l'oggetto intercalare funziona da *analogon*, riempie cioè la coscienza *al posto* di un altro oggetto, che è in definitiva presente per procura; nell'altro tipo di coscienza, si limita a dirigere la coscienza su certi oggetti, che rimangono assenti. Dimodoché la coscienza di segno può benissimo rimanere vuota, mentre la coscienza d'immagine conosce, in pari tempo che un certo nulla, una sorta di pienezza (Sartre, 1964, pp. 133-34).

Tuttavia – e il romanzo ce lo mostra – la parola può farsi immagine; ma quando ciò accade «è perché cessa di compiere la funzione di segno» e assume invece una funzione rappresentativa che libera, insieme con la «qualità della cosa», gli stati affettivi che sono connessi tanto all'immagine quanto alla rappresentazione (e che costituiscono

un tratto decisivo della costruzione e della funzione dello spettacolo cinematografico).

L'immagine fonda e realizza la rappresentazione (nello stesso modo in cui ne viene realizzata); e infatti Sartre definisce la coscienza immaginativa – che è coscienza di immagine – *rappresentativa*, nel senso, precisa, «che va a cercare il suo oggetto sul terreno della percezione, e verte sugli elementi sensibili che lo costituiscono» (Sartre, 1964, p. 31).

Certo, contrariamente alla percezione, dove «l'elemento propriamente rappresentativo corrisponde a una passività della coscienza», nell'immagine «questo elemento, in quel che ha di primordiale e incommunicabile, è il prodotto di un'attività cosciente» e «creatrice» che appunto sostiene e mantiene «le qualità sensibili del suo oggetto». Come dire, con rozza semplificazione, che, mentre nella percezione l'occhio, per così dire, *coglie* il suo oggetto vivo, nell'immagine deve in qualche modo animarlo *per farlo vivere*.

Ma, al pari della percezione (e proprio perché «solo un formale atto di volontà può impedire alla coscienza di scivolare dal piano dell'immagine a quello della percezione»), anche l'immagine «è accompagnata da una reazione affettiva» che attribuisce *natura espressiva* all'«oggetto in immagine». Cosa appunto che inclina a pensare che esista una «struttura affettiva degli oggetti» che la rappresentazione non solo libera, ma rende disponibile al sentimento, al suo agire sotto forma di conoscenza.

Il cinema, in maniera più diretta ed evidente delle altre arti, ha il potere di mostrarci, nelle e attraverso le immagini, quanto il sentimento sia radicato e indissociabile dal suo oggetto: quanto forte e inscindibile sia *la sintesi della rappresentazione e del sentimento*.

Non c'è, osserva Sartre, legame di contiguità tra il sentimento e il suo oggetto; c'è un legame di proprietà, di appartenenza. Certo, il sentimento non è nell'oggetto in quanto tale: è il sentimento che cerca e mira al suo oggetto; «ma vi mira in un modo tutto suo, che è affettivo». E poiché non esistono *stati* affettivi che «si fisserebbero qualche volta, secondo le contiguità casuali, su rappresentazioni», proprio perché quegli *stati* sono sempre «coscienza di qualcosa», così il sentimento diventa coscienza dell'affettività che investe e si radica nell'oggetto scelto.

Prender coscienza di Paolo come odioso, irritante, simpatico, inquietante, attraente, repellente e così via significa conferirgli una qualità nuova, costituirlo secondo una nuova dimensione. In un certo senso, tali qualità non sono proprietà dell'oggetto, e in fondo il termine stesso di «qualità» è improprio. Sarebbe meglio dire che esse rappresentano il senso dell'oggetto, che ne sono la *struttura* affettiva: si estendono tutte intere attraverso l'intero oggetto: quando scompaiono – come nel caso della spersonalizzazione – la percezione rimane intatta, le cose non hanno l'aria di esserne neppure sfiorate, e tuttavia il mondo s'impoverisce singolarmente. In un certo senso, il sentimento si dà come una specie di conoscenza. Se amo le lunghe mani bianche e sottili di una data persona, quest'amore, che si dirige sulle sue mani, può venire considerato come uno dei modi che hanno di apparire alla mia coscienza. È pur un sentimento quel che mira alla loro *sottilità*, alla loro *bianchezza*, alla *vivacità* dei loro movimenti: che cosa potrebbe significare un amore che non fosse amore di tali qualità? È dunque una certa maniera di apparirmi che hanno la *sottilità*, la *bianchezza* e la *vivacità*. Ma non si tratta di una conoscenza intellettuale. Amare delle mani sottili è un certo modo, si potrebbe dire, di *amare sottili* quelle mani. Inoltre, l'amore non intenziona la *sottilità* delle dita, che è una qualità rappresentativa: proietta sull'oggetto una certa tonalità che si potrebbe chiamare il senso affettivo di quella *sottilità*, di quella *bianchezza*. [...] L'elemento rappresentativo conserva una specie di prevalenza. Le mani vivaci, bianche e fini appaiono dapprima come un complesso puramente rappresentativo e determinato, poi una coscienza affettiva la quale viene a conferir loro un significato nuovo (Sartre, 1964, pp. 113-14).

L'oggetto fissato in immagine ha questa proprietà: «tende a comportarsi in immagine come fanno nella realtà gli altri oggetti della stessa classe» – e sospettiamo che, in ciò, vi abbia parte l'azione affettiva con la quale l'accostiamo e l'assumiamo. Tuttavia, è noto anche che «l'oggetto in immagine è qualcosa di irreal»: è presente, ma non si può né toccare né cambiare di posizione; o, possiamo decidere di farlo, ma irrealmente, se noi stessi ci *irrealizziamo*.

Si tratta di una proprietà che, nel film, assume aspetti particolari e che in modo particolare caratterizza la natura dello spettacolo cinematografico, perché non riguarda – o non solo – quella condizione comune a tutte le arti per cui si è detto che «l'oggetto estetico è costituito e appreso da una coscienza immaginativa che lo pone come ir-reale», ma di un *dato strutturale della sua «materia»*, che è appunto l'immagine (audiovisiva), in sé «irreale». Perciò è opportuno dedicare attenzione a questa caratteristica, che acquista nel film rilievo estetico decisivo – e lo faremo giovandoci ancora delle considerazioni

svolte da Sartre in un ambito che solo in apparenza è improprio: quello in cui facciamo apparire nella nostra immaginazione «l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prendere possesso» (Sartre, 1964, p. 193).

Contrariamente alle immagini fotografica e filmica che hanno una presenza per così dire fisica, l'immagine che si costituisce nella nostra immaginazione è del tutto irreal, perché compare appunto nell'immaginazione irrealmente come un incantesimo, un miraggio, una magia anche quando ha per oggetto cose o persone che nella realtà esistono e i cui tratti vengono con fedeltà «riprodotti» e mantenuti. Che cosa caratterizza, dunque, questa immagine assolutamente immateriale? E che cosa si genera nell'atto che la pone?

Irreale, osserva Sartre, «non è solo la materia in sé dell'oggetto» in quanto «tutte le determinazioni di spazio e di tempo cui è sottoposto partecipano di tale irrealtà». A cominciare dalla dimensione spazio-temporale in cui lo collochiamo e lo facciamo vivere.

Lo spazio, infatti, non è quello della percezione: esiste, ma la localizzazione dei suoi contenuti è illusoria. Certo, gli oggetti o le persone (che sono immagini) possono alterare la loro posizione nello spazio: si avvicinano, si allontanano, si ingrandiscono, si rimpiccioliscono, ecc. ma ciò non avviene come nella realtà dove le alterazioni le percepisco in rapporto alla distanza che mantengono da me. Quel che si verifica nell'alterazione spaziale di un'immagine è semplicemente un cambiamento delle sue qualità: il colore, la visibilità ecc. Come dire che «lo spazio in immagine ha un carattere molto più qualitativo dell'estensione della percezione», è cioè *una qualità dell'oggetto* – e questo carattere ne rafforza la natura irreal.

Anche il tempo dell'oggetto irreal è irreal, dice Sartre. E lo è perché esso ha solo «una durata interna» e nessuna delle caratteristiche del tempo della percezione: «non *scorre* (nella stessa maniera della durata di un pezzo di zucchero che stia sciogliendosi), si può a volontà spiegare o contrarre rimanendo lo stesso, non è irreversibile. È un simulacro di tempo, il quale conviene benissimo a questo simulacro di oggetto, col suo simulacro di spazio».

Emerge così un aspetto decisivo: spazio e tempo si caratterizzano per essere *qualità interne della cosa immaginata* e perciò l'immagine non ha reale sviluppo neppure quando attiva un'azione o è investita

di movimento. Le impressioni di articolazione e svolgimento che le immagini possono dare, sono, infatti, anch'esse irreali, in quanto nessuna immagine, non solo in sé non « evolve » (né « invecchia »), ma nemmeno istituisce autentiche relazioni con i diversi contenuti delle altre immagini. Ciò che le « collega » è sempre una pura connessione tra un « prima » e un « poi » che il soggetto che immagina concatena in un'unità, la quale regge su un *atto di credenza*.

La durata degli oggetti irreali è strettamente correlativa a quest'atto di credenza: *credo* che queste scene troncate si saldino le une alle altre in un tutto coerente, cioè collego le scene presenti alle scene passate per mezzo di intenzioni vuote accompagnate da atti posizionali. Inoltre *credo* che tali scene occupino insieme una durata di molte ore. Così la durata dell'oggetto in immagine è il correlativo trascendente di un atto posizionale speciale e partecipa, di conseguenza, all'irrealtà dell'oggetto. [...]

Se voglio rappresentarmi in immagine una scena un po' lunga, dovrò produrre a sbalzi oggetti isolati nella loro totalità e istituire fra questi oggetti, a forza di intenzioni vuote e di decreti, legami « intramondani » (Sartre, 1964, pp. 202, 210).

Così, anche, per il movimento, il quale, dice Sartre, *costituisce la stoffa dell'oggetto*, « talché si potrebbe dire che quel che mi appare non è un pugno in movimento, ma un movimento che è pugno » (Sartre, 1964, p. 208).

L'immagine, dunque, se pure si affaccia con la forza e l'evidenza sensibile di un oggetto percepibile, non ha nessuno dei tratti che caratterizzano l'oggetto della percezione. Le immagini « sfuggono alle leggi del mondo », e perciò sembrano a Sartre esseri strani che si offrono sempre come assoluti:

Ambigui, poveri e schematici nello stesso tempo, appaiono e scompaiono a sbalzi, si offrono come un perpetuo « altrove », come un'evasione costante. Ma l'evasione cui invitano non è soltanto quella che ci farebbe fuggire dalla nostra condizione attuale, le nostre preoccupazioni, le nostre noie. Ci offrono di sfuggire ad ogni costrizione di *mondo*, sembra che si presentino come una negazione della condizione di *essere nel mondo*, come un anti-mondo (Sartre, 1964, p. 210).

Ci siamo dilungati sui caratteri costitutivi dell'immagine irreali, sui dati che ne fondano il carattere, per giungere a questa domanda: non accade la stessa cosa, non possono dirsi le stesse cose per l'imma-

gine filmica? Non ha, l'immagine filmica, al di là del suo supporto fisico, caratteristiche, funzioni ed esiti analoghi a quelli dell'immagine irreali?

Forte è stata la tentazione, mentre davamo voce a Sartre, di interferire con notazioni che al film ci avrebbero riportato. In qualche caso, tuttavia, l'abbiamo fatto; perciò, alla fine del discorso, è opportuno raccogliere le analogie. E, infatti, con l'immagine irreali, quella filmica condivide:

una irrealità sostanziale che, sottraendo qualità ontologica al legame referenziale con la realtà, le consente di operare quel «salto mentale» attraverso cui istituisce la presenza di un mondo che ha completa ed esclusiva esistenza, appunto, nell'irreali;

la capacità di caricarsi di un potenziale affettivo, di costituirsi come un deposito di emozioni, che si liberano come *natura espressiva* dell'immagine stessa, del suo darsi come rappresentazione e sentimento;

il porsi come *superficie di contatto* tra il mondo immaginario ch'essa crea e lo spettatore, il quale dentro tale superficie scivola e così istituisce il proprio «status» di spettatore, che è quello di afferrare *sugli* attori i personaggi e su alberi anche posticci la foresta di *As you Like it*, lasciandosi avvolgere da quell'affettività che promana dall'immagine e gli permette appunto di partecipare all'azione e alla sorte dei personaggi con grande intensità emotiva;

l'essere costituita da una dimensione spazio-temporale che assume sia lo spazio sia il tempo come *qualità interne* dell'immagine stessa, e per ciò del suo «oggetto». Una caratteristica, questa, che, scarsamente messa in rilievo dalle teorie cinematografiche, ha una rilevanza decisiva nella concezione del «montaggio», nella configurazione della struttura dell'azione;

l'assumere il *movimento* non solo come particella minima dell'azione, ma come *la stoffa dell'oggetto* e, quindi, come autentico motore della rappresentazione filmica.

Inutile dire che, nel panorama che così si delinea, proprio il concetto di *rappresentazione* emerge nel suo aspetto di fondamento dell'immagine che istituisce la qualità, insieme strutturale ed estetica, dello *spettacolo cinematografico*. Perciò è al concetto di rappresentazione che rivolgeremo la nostra attenzione, facendoci guidare dalle riflessioni che, in sede estetica, ha svolto Hans Georg Gadamer.

8.14 La trasmutazione in forma

È fondamentalmente merito della critica fenomenologica alla psicologia e gnoscologia dell'Ottocento l'averci liberati da quei concetti che impedivano un'adeguata comprensione dell'essere estetico. Tale critica ha mostrato che sono destinati al fallimento tutti i tentativi di pensare lo *status* ontologico dell'esteticità in base all'esperienza della realtà concependolo come una modificazione di questa. Tutti i concetti come imitazione, apparenza, «derealizzazione», illusione, incanto, sogno, presuppongono il rapporto con un essere autentico da cui l'essere estetico dovrebbe essere distinto. Ora, però, il ritorno fenomenologico all'esperienza estetica come tale insegna che questa non pensa per nulla in base a tale relazione, ma anzi vede in ciò che esperisce la verità autentica. A ciò è connesso il fatto che l'esperienza estetica non può dissolversi come un'illusione a causa di una più autentica esperienza della realtà; mentre invece tutte le modificazioni dell'esperienza di realtà che abbiamo ricordate sono caratterizzate essenzialmente dal fatto che ad esse corrisponde sempre un'esperienza di disinganno. Ciò che era solo apparente si svela come tale, ciò che non aveva realtà diviene reale, ciò che era solo incanto perde tale incanto, ciò che era illusione viene riconosciuto come tale, e dal sogno ci si sveglia. Se l'esteticità fosse apparenza in questo senso, essa potrebbe valere – come le paure provate in sogno – solo finché non si dubita della realtà dell'apparenza, e perderebbe col risveglio ogni verità (Gadamer, 1983, pp. 112-13).

Ma da un film, un romanzo, uno spettacolo teatrale, non ci si sveglia e, dalla loro soglia, non si precipita in una realtà che li dissolve. Da una sala cinematografica o teatrale si esce, un libro si chiude; ma film, dramma e romanzo continuano a custodire la vita, la realtà, l'essere che ciascuno d'essi racchiudono e che alla realtà non chiedono confronti né verifiche.

Si direbbe che così si enunci la separazione dell'opera dal mondo concreto; ma tale enunciazione contiene un paradosso che solo l'arte sopporta. In effetti, l'opera si separa dal mondo e si colloca in un orizzonte lontano da quello reale; e tuttavia il mondo ch'essa costruisce è – ecco il paradosso – questo stesso nostro mondo reale però colto e rappresentato «in una più intensa verità del suo essere» (Gadamer, 1983, p. 171).

In qualche modo, è come se l'arte sottoponesse il reale, che comunque costituisce la sua materia più propria, a un processo di isolamento e di trasformazione e, quindi, a un processo che lo sposta di piano, gli dà nuova configurazione e lo costituisce come «un mondo

diverso, chiuso in se stesso». A ciò provvede, per un verso, la ricostituzione del tempo e, per l'altro, il lavoro della forma.

Il tempo dell'opera, infatti, non è quello della realtà perché l'opera sottrae al reale la dimensione del futuro:

La «realtà» sta sempre in un orizzonte aperto sul futuro di possibilità desiderate o temute, ma comunque non ancora decise. È quindi costituita in modo che vengono risvegliate continuamente dalle aspettative che si escludono l'una con l'altra, e che non tutte possono adempiersi. È proprio l'indeterminatezza del futuro quella che permette questa sovrabbondanza di aspettative, in modo che la realtà resta sempre necessariamente al di sotto di esse (Gadamer, 1983, p. 144).

Questa indeterminatezza, questa incerta sovrabbondanza delle aspettative non ci permette, appunto, di vedere e vivere «la totalità della realtà come un ambito di significato conchiuso». Cosa che, invece, è permessa ai personaggi dell'arte, perché sottratti alla dimensione e alla pressione empirica del futuro. Pasolini diceva che, nella vita di ogni uomo, la morte si incarica di operare un «montaggio» di tutte le sequenze della sua esistenza e così dà, a quella vita, in un colpo solo, totalità e unità di senso. Nella vita del personaggio dell'arte, perché quel montaggio realizzi il suo scopo, non è necessario l'intervento della morte, in quanto, anche nella struttura più «aperta», i confini dell'opera sono sempre strettamente chiusi.

Dentro questi confini è la *forma* che «lavora» e trasmuta la materia dell'esistenza reale che l'opera, anche la più fantasiosa, assume e trasforma completamente. Perciò, osserva Gadamer, è nel concetto di trasmutazione che viene in luce l'essenza dell'arte:

Trasmutazione significa che un qualcosa, tutto in una volta e in quanto totalità, è qualcosa d'altro, e che questo qualcosa d'altro, che esso come trasfigurato è, è il suo vero essere, di fronte al quale il suo essere precedente non è nulla. Quando troviamo qualcuno «trasfigurato» in questo senso intendiamo appunto che egli è diventato, per così dire, un altro uomo. Non ci può essere in questo caso il passaggio di una trasformazione graduale, giacché l'uno è la completa negazione dell'altro. Così trasmutazione in forma significa che ciò che era prima non è più. Ma anche che ciò che ora è, ciò che ora si presenta nel gioco dell'arte, è il vero permanente (Gadamer, 1983, p. 143).

Quindi, precisa:

Ciò che non è più è però innanzitutto il mondo nel quale siamo abituati a vivere. Trasmutazione in forma non significa semplicemente trasferimento in un altro mondo. Certo il mondo in cui il gioco si gioca è un mondo diverso, chiuso in se stesso. Ma nella misura in cui è forma, esso ha trovato in sé la sua propria misura, e non si confronta a nulla che gli sia esterno (Gadamer, 1983, p. 144).

La forma, infatti, non ha «una realtà in sé» che attribuisce o riversa nella materia dell'arte che ne verrebbe modellata; al contrario, è ciò che, assumendo la materia dell'arte, la raffigura come «una totalità dotata di senso». E proprio in quanto assume la materia, in essa opera una radicale trasmutazione. In questo modo, trasmutazione e forma non sono solo connessi, ma la prima veramente caratterizza «l'autonomo e superiore modo di essere» della seconda, poiché la trasmutazione che la forma fa compiere alla materia «è una trasmutazione nella verità»:

Non è una specie di incantesimo magico che aspetta sempre la parola che ce ne liberi facendoci ritornare al mondo di prima; è invece essa stessa una tale liberazione e un ritrovamento del vero essere. Nella rappresentazione del gioco [estetico] viene in luce ciò che è. In essa viene tratto in luce ciò che altrimenti sempre si sottrae e si cela (Gadamer, 1983, p. 144).

Così emerge, appunto, che «il mondo dell'opera d'arte, in cui un gioco si esprime pienamente nell'unità del suo svolgimento, è in realtà un mondo totalmente e radicalmente trasfigurato», nel quale «ciò che attrae la nostra attenzione, è piuttosto il suo essere o no vero, il fatto cioè che chi lo contempla possa conoscere e riconoscere in esso qualcosa e insieme se stesso».

Ed è condizione decisiva dell'esperienza estetica quella del *riconoscere* perché, nell'atto del riconoscimento, «si conosce più di ciò che già si conosceva», in quanto «la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza» (Gadamer, 1983, p. 146).

Una condizione, un atto, che si riversa per intero sullo spettatore, su colui al quale l'opera è indirizzata, per il quale la rappresentazione è fatta, e a cui il gioco estetico chiede diretto, personale coinvolgimento.

8.15 Lo spettatore e la quarta parete

«Il modo d'essere dell'opera d'arte», dice Gadamer, «è rappresentazione» (Gadamer, 1983, p. 172). Di qualsiasi opera d'arte: poesia, romanzo, musica, teatro, film ecc. E ogni rappresentazione, «secondo la sua possibilità, è un rappresentare per qualcuno» (Gadamer, 1983, p. 140). Senza questa destinazione, senza questo destinatario, non si realizza l'essere dell'arte, appunto perché «la rappresentazione dell'arte è essenzialmente costituita da questo suo rivolgersi a qualcuno, anche quando di fatto non c'è nessuno che stia solo a guardare o ad ascoltare» (Gadamer, 1983, p. 142).

Si tratta di un'osservazione importante, decisiva, specie per il cinema. Infatti, considerando la rappresentazione come dato estetico costitutivo di tutte le arti – «la "rappresentazione" va riconosciuta come il modo di essere dell'opera d'arte in quanto tale» –, essa non solo non appare più come un *modo* dello spettacolo filmico, ma, nelle forme in cui nello spettacolo si realizza, ne costituisce l'autentico fondamento estetico che nello spettatore appunto trova il suo compimento. In ogni singolo spettatore e, ogni volta, nelle specifiche condizioni in cui si attua la fruizione dell'opera che, pur rimanendo se stessa, produce effetti e mostra estensioni e livelli di profondità sempre diversi.

In questa prospettiva, dove l'opera «acquista tutto il suo significato» nel suo rapporto con lo spettatore, e perciò si determina come totalità solo quando include sia gli attori del gioco estetico sia lo spettatore stesso, questi necessariamente assume una «preminenza metodologica». Ciò è particolarmente vero, e determinante, per lo spettacolo – teatrale o filmico – il quale in qualche modo fissa o almeno attiva i caratteri attraverso cui si determina «l'essere dello spettatore».

Lo spettatore *assiste* allo spettacolo; e assistere, ci ricorda Gadamer, significa *partecipare*. Questo, a esempio, è il significato originario greco di *theoria*, che implica la «comunione sacrale»: «*theoros* è colui che prende parte a una delegazione inviata a una festa. Chi partecipa a una delegazione di questo genere non ha altra qualificazione e funzione che di assistervi. Il *theoros* è dunque lo spettatore nel senso autentico della parola, che prende parte agli atti della festa attraverso il fatto di assistervi e perciò stesso acquista una qualificazione e dei di-

ritti sacrali, per esempio, l'immunità». In questo senso, «la *theoria* è partecipazione reale, non un fare ma un patire (*pathos*), cioè l'essere preso e come rapito dalla contemplazione» (Gadamer, 1983, p. 157).

Una condizione, appunto, che il gioco estetico dello spettacolo ripropone e rinnova, poiché l'«assistere» sviluppa nello spettatore un atteggiamento che «ha il carattere dell'essere fuori di sé». Come dire che la partecipazione implica l'estasi, in quanto l'«uscire da sé» si pone come atto necessario dello spettatore per «essere pienamente presso qualcosa», per assistervi. Questa «uscita fuori di sé» non è tuttavia negazione dell'essere – una «pazzia» o una completa perdita della coscienza di sé – è, al contrario, una sorta di oblio della propria dimensione pragmatica. In quanto tale, essa agisce come chiave che permette allo spettatore di entrare in quel mondo chiuso e diverso dalla realtà empirica che è l'opera, e così disporsi ad essere «preso dalla contemplazione» di ciò che gli chiede una dedizione completa e attenta.

Perciò lo spettatore, nell'esperienza estetica a cui si abbandona, non perde veramente se stesso, la coscienza del suo essere proprio. La distanza, infatti, che lo separa adesso dal mondo reale, agisce anche come *distanza estetica* che lo dispone ad assumere, nei riguardi dell'opera, quel «distacco necessario per vedere, che rende possibile un'autentica e completa partecipazione a ciò che davanti a lui si rappresenta».

In questo modo, «all'estetico oblio di sé dello spettatore corrisponde la sua continuità con se stesso»; e corrisponde anche una «continuità di senso» attraverso cui gli è possibile riconoscere nel mondo rappresentato dall'opera il mondo ch'egli concretamente vive, ma colto nella sua verità. Come dire che «l'istante assoluto in cui uno spettatore sta, è insieme oblio di sé e mediazione con se stesso»; ed è questa la ragione per cui «ciò che lo stacca da tutto, gli restituisce anche la totalità del suo essere».

Lo spettatore, dunque, «è un momento essenziale di quel gioco che chiamiamo estetico», e lo è in quanto la sua presenza direttamente si iscrive nella definizione stessa di *spettacolo* – almeno come il teatro l'ha assunta dopo la definizione che Aristotele ha dato della tragedia e in cui, appunto, ha compreso lo spettatore.

Al teatro, in effetti, tale inserimento dello spettatore nello spettacolo è manifesto e visibile perché il mondo in sé conchiuso che è l'o-

pera lascia sempre cadere la « quarta parete », quella che si apre dalla parte dello spettatore e produce l'impressione che lo spazio scenico in qualche modo si prolunghi nella sala. Quando si abbassano le luci e si alza il sipario, si rende davvero invisibile la barriera che divide gli attori dagli spettatori.

Nello stato in cui si viene a trovare, lo spettatore sente che lo spettacolo converge in lui, è per lui solamente; avverte che quella parete che gli si è aperta di fronte, ha la porta alle sue spalle: e ora la chiude. In qualche modo, è come se la quarta parete fosse lui stesso e perciò scivola dentro lo spettacolo dove vive la condizione estatica che gli fa scoprire, nella rappresentazione, l'incrocio tra la verità del proprio Sé e del mondo, finalmente sottratti alla loro dispersione; la condizione per cui, se riconosce che l'evento che si produce dinanzi a lui (e a cui partecipa con il semplice atto dell'assistervi) ha i caratteri del « così è », li ha perché l'opera ha realizzato quella « trasmutazione in forma » che eleva il reale a ideale e mostra la verità stessa come un viaggio negli abissi della coscienza e del mondo. Perciò la « continuità del senso », che l'esperienza estetica impone, può essere insieme epifanica e dolorosa.

Scopriamo così che la quarta parete – la sua caduta e la sua ricostituzione nello spettatore – è molto più di un semplice artificio tecnico-strutturale dello spettacolo. È, in senso proprio, ciò che ne avvia la pratica e i meccanismi, ciò che caratterizza uno dei tratti principali del suo fondamento estetico, perché solo così lo spettacolo realizza la sua completa totalità, la quale necessita non della semplice « presenza » dello spettatore, ma del suo « esserci dentro », « esservi parte », appunto del suo intenso « partecipare ».

La quarta parete che cadendo apre lo spettacolo verso lo spettatore, il quale chiude alle sue spalle la porta d'accesso, così ponendo se stesso dentro l'azione viva della rappresentazione – è il « luogo », insieme fisico e psicologico, in cui la realtà che si trasforma, trasforma anche lo spettatore, ormai indistinguibile dall'attore. Lo spettatore, dice Gadamer, « si pone al posto del giocatore ». E aggiunge: « È lo spettatore, e non il giocatore [l'attore], quello in cui e per cui il gioco gioca » (Gadamer, 1983, p. 141).

Al teatro, abbiamo visto, l'assunzione dello spettatore, per così dire, a quarta parete è visibile, percepibile e la quarta parete, per la funzione che svolge, è, ripetiamo, un fondamento estetico dell'esser-

ci e della definizione stessa di spettacolo. Ma accade la stessa cosa al cinema?

Al cinema, sappiamo, la quarta parete manca: lo schermo non è una « scatola » che si apre dalla parte dello spettatore; è, in tutta la sua superficie, dinanzi agli occhi dello spettatore; non ha lati che lo chiudono: attende solo di riempirsi di immagini e suoni e scomparire. Perciò Ejzenštejn osservava che, in un film, mentre si entra da una sola porta, si esce da tutte le parti:

Sulla scena si può uscire dalla porta. Nella vita pure. Al cinema si può uscire in un altro modo ancora. Dovunque si voglia. Anche in assenza totale di porte. Si può uscire dall'inquadratura. Questo principio ha una validità generale, perché i mezzi dell'espressività cinematografica consistono in un ampliamento della sfera espressiva degli oggetti e degli avvenimenti della vita reale, o della vita reale ricostruita sulla scena (Ejzenštejn, 1985, p. 16).

Dove portano queste uscite? E lo spettatore, non rischia forse di trovarsi all'incrocio di queste infinite traiettorie, fuori centro rispetto all'unità e alla totalità dello spettacolo?

Ci viene davvero il sospetto che le difficoltà che i teorici hanno avuto nell'attribuire al cinema una organica definizione di spettacolo, come invece è accaduto al teatro, si radichi in particolare nella difficoltà ad attribuirgli quella quarta parete che, chiudendosi dietro le spalle dello spettatore, consente allo spettacolo di realizzarsi in lui.

In qualche modo, è come se si fosse avvertito che quell'assenza, quella impossibilità di localizzazione, svuotava lo spettacolo del suo essere proprio perché, decentrando lo spettatore, non convergeva e non si realizzava più in nessuno. Ed è questa, in fondo, la ragione per cui Benjamin non trovava nello schermo ciò che nel teatro è visibile: lo spazio di quella scatola che si apre allo spettatore e che lo spettatore chiude dopo esserci entrato, e dove si ricompona la condizione del culto e della partecipazione al rito.

Ma, contrariamente a Benjamin, Gadamer ci suggerisce che culto e rito non si determinano perché gli attori siano lì presenti nella concretezza dei loro corpi, piuttosto perché lo spettatore ha accesso a ciò che, nell'esperienza ogni volta unica e irripetibile del partecipare alla rappresentazione, assicura all'opera il mantenimento dell'aura, la quale si manifesta nel processo estatico dello spettatore stesso.

È, questa, una differenza decisiva: infatti, mentre per Benjamin,

come abbiamo visto, la natura auratica giunge all'arte dalle caratteristiche di unicità e originalità dell'opera, del suo *hic et nunc*, fuori quindi da ogni relazione con lo spettatore; per Gadamer, al contrario, lo stato auratico si sposta dalla parte dello spettatore che in sé lo ricrea nell'esperienza estetica dello spettacolo. Partecipare a una rappresentazione, in qualsiasi forma e in qualsiasi luogo, significa infatti ricreare le condizioni (almeno psicologiche) del culto e del rito, che senza i partecipanti appunto non possono realizzarsi.

In questo senso, ogni spettacolo (dal vivo o riprodotto, non importa) è un accadere, un evento, proprio perché instaura non solo una relazione con lo spettatore – con chi vi assiste e, assistendovi, partecipa – ma in lui si realizza, proprio come lo spettatore si realizza nello spettacolo. È in questa correlazione, in questa integrazione, che si dà la totalità dell'opera (dello spettacolo), la quale manifesta l'*hic et nunc* del suo essere, la sua aura, nell'esperienza unica e irripetibile della fruizione, che è sempre diversa ogni volta che lo spettatore la rinnova e attraverso cui trasforma l'opera stessa. «Non ha senso dire che l'opera è qualcosa "in se stessa" e che solo il suo effetto muta; è l'opera stessa che, in condizioni diverse, si presenta come diversa. L'osservatore di oggi non vede solo in modo diverso, vede anche qualcosa di diverso» (Gadamer, 1983, p. 183).

Perciò entrare al Louvre per vedere un quadro o entrare in un cinema per vedere un film o in un teatro per assistere a una rappresentazione non comporta nessuna differenza se, in tutti questi casi, si verifica nello spettatore la stessa condizione che lo muove a una fruizione estetica. Cambiano, s'intende, le modalità di accesso a quell'esperienza e anche i processi dell'assistere e del partecipare, perché quadro, film, spettacolo teatrale hanno linguaggi, strutture, forme di rappresentazione tra loro così differenti da configurare rituali diversi e richiedere quindi, allo spettatore, modi diversi di atteggiarsi, essere e vivere nell'opera.

Ecco perché dicevamo che è decisiva per il cinema la ricostituzione dell'aura nell'esperienza estetica dello spettatore: in quanto in essa troviamo uno dei fondamenti del suo essere (e della sua definizione di) spettacolo.

Per Benjamin, sappiamo, il cinema testimonia la caduta dell'aura perché egli considera il film come arte della «riproducibilità tecnica», e quindi, non più opera unica e irripetibile, ma infinitamente ri-

producibile in esemplari tutti uguali, nessuno dei quali annoverabile come «copia». Opera, appunto, che, venendo a mancare del suo *bic et nunc* (perché contemporaneamente visibile in molti luoghi e da molti spettatori), manca appunto di aura, e così instaura un nuovo concetto di arte – fondato sul valore «espositivo» – che trasforma quello tradizionale, legato invece al valore «culturale».

La concezione è affascinante, e tuttavia non si è visto – lo stesso Benjamin non ha visto – che, togliendo dal film la dimensione «culturale», lo si stradicava dal terreno dello spettacolo, il quale, anche se in modi diversi, è sempre annodato alla radice del rito e del culto. Spostato sul versante dell'«espositivo», dell'«esposizione», il film può lambire il confine dello spettacolo, ma ne resta decisamente fuori. Perciò è stato più facile allinearlo al fatto letterario che, inteso come prodotto, libro, anch'esso non sopporta la nozione di aura in quanto viene stampato e ci raggiunge in esemplari molteplici, nessuno dei quali è «originale» o «copia» (e «originale» non sarebbe comunque neppure la versione scritta dell'autore, se è stata scritta, a esempio, con il computer o se, come faceva Borges, è stata dettata). Proprio come il film, a dimostrazione del fatto che la nozione di aura non riguarda in nessun modo il valore artistico dell'opera, che vi è del tutto estraneo: film o romanzo o pittura.

Ma, nel caso del film, tutto questo ci porta a mettere in rilievo un altro elemento: a differenza della tipografia, che nella stampa dei libri impiega tecnologie di semplice riproduzione, la cinepresa, quando è impiegata per la realizzazione del film, non è e non agisce come tecnologia di riproduzione, ma di *produzione* dell'opera: per quanto complessa possa essere, non è perciò effettivamente diversa dalla penna che usa lo scrittore, dal pennello del pittore, dal martello dello scultore: è una tecnica per la composizione, indipendentemente dal fatto che l'esemplare che ne deriverà sarà unico o molteplice. Al pari di tutte le tecnologie che si istituiscono come strutture di linguaggio (e in ciò la cinepresa è appunto diversa dalla penna, dal pennello, dal martello ecc.), non c'è dubbio che interviene nella composizione con tutto il peso della sua specificità, ma questo riguarda appunto i modi della produzione artistica, non la sua «riproducibilità».

Del resto, abbiamo già sottolineato con quanto acume e precisione proprio Benjamin abbia messo in rilievo le novità, la forza, le tendenze di trasformazione che sono contenute in una tecnologia che viene

assunta e integralmente si risolve in linguaggio e come tale tecnologia interviene non solo nella configurazione dell'opera, ma negli stessi processi di inserimento dello spettatore, a cui detta le condizioni e i modi della sua partecipazione.

Sappiamo però che questo fondamentale patrimonio di conoscenza potrà veramente essere utilizzato dall'estetica cinematografica solo se la nozione di aura, invece di essere considerata perduta, decaduta nell'opera filmica, viene ricostituita nell'esperienza estetica che ne fa lo spettatore, e così recuperata nella definizione di spettacolo che al cinema, per diritto di «specie», appartiene. Ma perché ciò si possa realmente realizzare, occorre prima dare risposta a un problema che abbiamo lasciato in sospeso: nella superficie aperta dello schermo, dove mille traiettorie di uscita scentrano continuamente lo spettatore, dove trovare quel punto di accesso allo spettacolo in grado di volgere l'*assistere* in un *partecipare*?

Roland Barthes l'ha individuato. Seguiamolo nella descrizione che dà della sua condizione di spettatore (Barthes, 1986, pp. 355-59).

Egli non si trova in quella sala per caso: ha scelto il film, cercato il cinema, percorso la strada, comprato il biglietto, ed è entrato. Sa che, in qualche modo, si è preparato alla visione, e ha disposto tutti i suoi atti lungo una piccola ritualità. Ora è seduto nella poltrona e prova il desiderio di inabissarsi in quel «cubo oscuro, anonimo, indifferente, dove deve prodursi quel festival di affetti che viene chiamato film».

La sala precipita nel buio e una luce la taglia, «un cono danzante che perfora il nero, come un raggio di laser». Sullo schermo vede delinearsi uno «spazio brillante, immobile e danzante», ed è come se quello stelo di luce disegnasse i contorni di una serratura. Gli sembra di guardare dentro il buco della serratura e prova come un'estasi.

Barthes – lo spettatore – non è ancora dentro lo spazio dell'azione, dello spettacolo (ancora non c'è neppure costituzione di «spettacolo»: è una «danza» di luce sulla superficie dello schermo ciò che lo trascina e l'affascina); ignora se e quando vi potrà entrare. Se ne sta sulla soglia di questo mondo-altro e così ne marca la periferia. Non ha dovuto chiudere nessuna porta alle sue spalle: la percezione di una serratura dentro cui guardare, ci dice anzi che si è trovato dinanzi a una porta chiusa e che lì si è fermato. Come dire che lo spazio dello schermo, contrariamente a quello teatrale, non ha estensioni (psicologiche) nella sala; non vi si prolunga: semplicemente lo esclude.

Sappiamo così qual è il posto che lo spettatore occupa in questa mappa quando inizia il film. È il posto, appunto, della soglia che, per un verso, lo spinge dentro lo spazio dello spettacolo, dell'evento che accade dinanzi ai suoi occhi, e, per l'altro, lo tiene fermo in questo «altrove» che effettivamente occupa (e che non è già più lo spazio fisico della poltrona). «Bisogna che io sia nella storia (la verosimiglianza mi richiede), ma bisogna anche che io sia altrove: un immaginario leggermente distanziato», dice Barthes.

Lo spettatore (Barthes-spettatore) si trova in questa condizione quando gli si affaccia una nuova coscienza legata sia a una più intensa percezione della visione sia a una diversa appercezione di se stesso:

L'immagine è lì, davanti a me, per me: coesistente (significante e significato fusi insieme), analogica, globale, pregnante; è un'illusione perfetta; mi precipito su di essa come un animale sul pezzo di stoffa «sornigliante» che gli tendo; e, beninteso, essa tiene vivo nel soggetto che io credo di essere l'equivoco legato all'io e all'Immaginario. Nella sala cinematografica, per quanto io sia seduto lontano, incollo il naso, fino a schiacciarlo, allo specchio dello schermo, a quell'«altro» immaginario nel quale mi identifico narcisisticamente... L'immagine mi cattura, mi rapisce: mi incollo alla rappresentazione, ed è questa colla a fondare la naturalità (la pseudo-natura) della scena filmata (colla preparata con tutti gli ingredienti della tecnica).

Per effetto di una tecnologia assunta come linguaggio (ed è un punto, questo, in cui Barthes incrocia Benjamin), dunque, lo spettatore – il quale, ricordiamo, si trova sulla soglia di ciò che non avverte ancora come spettacolo – non solo è attratto dall'immagine, ma *si precipita* su di essa e *incolla* il suo naso sullo schermo. In qualche modo, sembra che si richiami la condizione della mosca sul vetro di cui parlava Valéry: della mosca che ha l'illusione di poter continuare il volo nella realtà aperta che pure vede, ma sperimenta d'esserne effettivamente separata.

Lo schermo non è però un vetro, è piuttosto uno *specchio*: la superficie di un'illusione perfetta dove si produce, si coltiva e si manifesta l'*equivoco legato all'io e all'Immaginario*: un luogo «acrobatico» nel quale si svolge quel «salto mentale» che ci ha detto Metz e che è la condizione stessa perché si realizzi un'esperienza estetica. Infatti lo spettatore, anche se è colto in questa oscillazione (in questo «equivoco»), tuttavia avverte che «solamente l'Immagine (l'Immaginario) è

vicina, solamente l'immagine è vera (può produrre l'eco della verità)».

E a essa appunto si attacca come il cane al pezzo di stoffa che gli è stato teso, ma senza che veramente vi penetri: piuttosto *vi aderisce*, in un modo però che è più di un semplice contatto, perché sono la pelle, il corpo stesso dello spettatore che, incollandosi a quelli dell'immagine, non se ne distinguono. Per questa ragione, Barthes dice: «mi identifico narcisisticamente».

Scopriamo così che lo spettatore prima di poter partecipare a un evento che ha carattere culturale, deve svolgere un apprendistato che è esercizio di processi proiettivi, i quali hanno, innanzitutto, il compito di promuovere quella «uscita da sé», quella situazione estatica, che è, come abbiamo visto, la porta d'ingresso al culto. *Assistere*, nel caso del cinema, non è quindi un vero e proprio *partecipare*: è un *prendere il corpo di*; non è un entrare: è un *essere catapultati sull'immagine* e, in essa e con essa, nell'immaginario in cui sconfina. E poiché Barthes ha una cognizione sartriana dell'immagine (per la quale, come abbiamo visto, il tempo e lo spazio sono dati come qualità interne del suo esserci e del suo accadere), egli può dire che, catturato dall'immagine, si incolla alla *rappresentazione* – che è il luogo in cui lo spettacolo si definisce e si realizza muovendo lo spettatore dentro un'autentica azione culturale della quale diventa, in ogni punto, il celebrante (inutile dire che è qui che l'aura del film viene ricostituita) e di cui abbiamo visto l'intensità e l'estensione.

Tutto questo ci dice quanto distante sia il cinema dal teatro, quanto diversa l'accezione di spettacolo che caratterizza l'uno e l'altro. E la distanza è grande anche perché, contrariamente a quanto accade al teatro, lo spettatore cinematografico non perde mai del tutto la coscienza di essere, comunque, sulla soglia; la sensazione di trovarsi con gli occhi appoggiati alla serratura; e che Barthes descrive come lo stato in cui si lascia

affascinare due volte, dall'immagine e dai suoi contorni, come se avessi due corpi nello stesso tempo: un corpo narcisistico che guarda, perduto nello specchio vicino, e un corpo perverso, pronto a feticizzare non l'immagine, ma per l'appunto ciò che la eccede: la grana del suono, la sala, il nero, la massa oscura degli altri corpi, i raggi della luce, l'entrata, l'uscita; in breve per straniarmi, per «decollare» (nel senso aeronautico e relativo alla droga del termine), complico una «relazione» con una «situazione».

Barthes non ci sta parlando di qualcosa che disturba e distrae dallo spettacolo (qualcosa che rompe un « incantesimo »); parla di una situazione che riguarda il trovarsi nella sala e che converge, al pari dello spettacolo, sul corpo dello spettatore, il quale è pur sempre fermo sulla soglia, per quanto possa inabissarsi nello « specchio » della rappresentazione.

Il corpo, dunque, come parte mediana e punto di congiunzione di due luoghi diversi che si sostengono a vicenda: perché questa specie di uscita dallo spettacolo nella sala è anche ciò che produce quel meccanismo di « uscita da sé » attraverso cui lo spettatore « decolla » dalla sala (esce, appunto, da sé) per rientrare nello spettacolo. Come dire che la visione e lo spettacolo filmici attivano una sorta di fascinazione intermittente, che lascia sì aperti i punti di fuga, ma li vincola ai percorsi di ritorno. E conviene anche a noi, adesso, ritornare alla « rappresentazione » che, fondata nell'immagine, trova il suo più organico compimento nello spettacolo.

8.16 La rappresentazione

La rappresentazione non è un attributo o una qualità o una disposizione della forma che assume l'oggetto o il soggetto raffigurato nell'immagine; è, al contrario, ciò che attribuisce all'immagine una sua propria *realtà autonoma* (« ontologica ») rispetto all'essere reale, alla realtà, di ciò che viene raffigurato – e perciò è *un modo del suo istituirsi ed essere immagine*. Come Gadamer, attribuiremo quindi all'immagine il significato che le deriva dal suo istituirsi come rappresentazione, da cui risulta indistinguibile.

Tale unità, già presupposta da Sartre, è anche quella che caratterizza l'immagine filmica – l'inquadratura, appunto, se non proprio lo stesso fotogramma – la quale non è da considerarsi come « materia per » la rappresentazione (che un montaggio tra le inquadrature si incaricherebbe di realizzare), ma, proprio nel modo in cui la intendeva Ejzenštejn, è da considerarsi essa stessa rappresentazione, che promuove lo svolgimento e realizza l'unità dello spettacolo, l'unità dell'opera che è spettacolo.

L'immagine così concepita, in quanto svincola il soggetto della raffigurazione dalla realtà empirica, concreta, a cui effettivamente ap-

partiene, lo assume, per così dire, nella propria « realtà di immagine » e gli attribuisce i caratteri e il modo d'essere che la rappresentazione configura e impone. Perciò l'essere in immagine, anche se incarna i tratti dell'essere che è nella sua realtà effettuale, perde la referenzialità con il reale e acquista una sua vita propria: quella, appunto, che l'immagine le attribuisce.

Certo, può accadere che utilizziamo l'immagine per identificare nella realtà i soggetti ch'essa raffigura: è la funzione, per esempio, che attribuiamo alle foto-tessera, ai cataloghi commerciali, alle foto destinate alle assicurazioni per documentare i danni. Ma, in questi casi, la funzione dell'immagine è solo quella di una semplice *riproduzione*, e perciò di scomparire in quanto immagine appena raggiunge il soggetto che essa identifica o documenta: la persona o il danno. Come dire che l'immagine, in questi casi appunto, perde le qualità e le proprietà dell'immagine perché, in essa, decade – o almeno tace, non si rende visibile – la rappresentazione e la forza della sua azione, anche quando vi è presente in modo manifesto. In qualche modo, dunque, l'immagine contiene qualcosa di ciò che ci fanno sperimentare quelle figure che intrecciano con lo sfondo un gioco tale da cambiare soggetto con un semplice spostamento della nostra attenzione dall'uno all'altra. Tutte le immagini, perché da tutte possiamo sempre astrarre, togliere intenzionalmente i caratteri che attribuisce loro la « rappresentazione » e così farle scomparire in quanto immagine, ridurle a semplice copia del reale.

Perché l'esperienza di immagine mostri la sua natura estetica occorre, dunque, che, da una parte, in essa si riveli « l'inseparabilità ontologica dell'immagine dal "rappresentato" » (Gadamer, 1983, p. 174); e, dall'altra, che l'immagine imponga « il proprio essere » a ciò che vi è appunto raffigurato, il quale acquisisce così una « realtà autonoma » rispetto a quella concreta, empirica. È un punto delicato e profondo, questo, che Gadamer così spiega:

L'immagine estetica nel vero senso della parola ha un suo essere proprio. Questo suo essere di rappresentazione, cioè appunto ciò in cui essa non si identifica con il raffigurato, le dà, in confronto alla pura copia, il carattere positivo di immagine. Persino le tecniche moderne dell'immagine possono venire usate artisticamente nella misura in cui permettono di trar fuori dal raffigurato qualcosa che non è dato nel suo aspetto comune, nel suo modo di presentarsi puro e semplice. Una immagine di questo tipo non è una pura

copia, giacché rappresenta qualcosa che senza di essa non si presenterebbe in quel modo. Essa ci dice qualcosa di più circa l'originale (Gadamer, 1983, p. 174).

Paul Valéry, abbiamo visto, ne ha fatto esperienza e tale stato ha descritto, con la stessa sorpresa rivelazione che colse l'attrice Varia Nestoroff quando, guardando la sua immagine sullo schermo, rimase, ci assicura Pirandello, «sbalordita e quasi atterrita» perché «vide sì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla».

Sono, entrambe, esperienze straordinarie, intensamente estetiche (estatiche), sia quando riguardano l'essere reale (ed è il caso di Valéry), sia quando danno espressione ai personaggi d'arte (ed è il caso di Varia Nestoroff). E sono straordinarie proprio perché spostano l'immagine dal piano del semplice riconoscimento a quello in cui esplode un potere manifestante, epifanico che dice appunto «qualcosa di più circa l'originale» e, nel dirlo, lo pone oltre i confini della realtà empirica che effettivamente egli occupa.

Abbiamo detto che è, questo, un passaggio delicato e profondo perché in esso si coglie l'attimo in cui contemporaneamente agiscono «salto mentale» e «trasmutazione in forma»; l'attimo in cui l'attore cinematografico può davvero diventare Altro, Personaggio, senza tuttavia perdere quell'intimo legame che sempre mantiene con se stesso e che l'immagine gli svela dandogli rappresentazione del suo essere «ignoto». Perciò, precisa Gadamer, il rapporto che si istituisce tra l'immagine e il soggetto rappresentato *non è a senso unico*: infatti, la condizione per cui l'immagine acquisti una sua realtà autonoma (che la svincola dalla realtà empirica, della quale non si dà come «copia») è che il soggetto raffigurato *presenti se stesso* nella rappresentazione.

«Ogni rappresentazione di questo tipo è un evento ontologico, e entra a costituire lo stato ontologico del rappresentato. Nella rappresentazione, questo subisce una *crescita dell'essere*, un aumento d'essere. Il contenuto proprio dell'immagine è definito ontologicamente come emanazione dell'originale» (Gadamer, 1983, p. 175). Il fatto che il soggetto raffigurato sia concretamente presente nell'immagine è anche quello che istituisce «il rapporto mimetico fondamentale» dell'immagine con la realtà e che, per lo spettatore, si risolve *nella*

funzione conoscitiva del riconoscimento: in quell'atto attraverso cui «la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza» (Gadamer, 1983, p. 146). Non solo da Valéry o da Varia Nestoroff, ma, da parte di chiunque, nelle immagini cinematografiche di Valéry e, se fosse possibile, della Nestoroff.

In questa prospettiva, l'immagine cinematografica finisce inevitabilmente con l'apparentarsi all'*immagine culturale*, in quanto si caratterizza per essere «una "manifestazione" di ciò che essa rappresenta, anche quando si limita a far apparire il rappresentato nella sua autonoma forma espressiva» (Gadamer, 1983, p. 185); e sappiamo che ad attribuirle tale caratteristica è proprio la rappresentazione, che ne determina anche lo statuto estetico.

Ha una storia lunga, ci ricorda Gadamer, il senso della parola «rappresentazione». Già familiare ai latini, è però con il cristianesimo che assume un significato nuovo. Alla luce dell'idea di incarnazione e di corpo mistico, infatti, «*repraesentatio* non significa più copia o raffigurazione riproduttiva, ma viene a indicare il "tenere il luogo di", la rappresentanza. La parola può assumere questo significato, ovviamente, perché già nella rappresentazione si ha una presenza del raffigurato stesso. *Repraesentare* significa far essere presente. Il diritto canonico ha adoperato questo termine nel senso della rappresentanza legale»; e proprio l'accezione giuridica mette in rilievo il fatto che comunque «la *persona repraesentata* è solo rappresentata e tuttavia il rappresentante che ne tiene il luogo ne *dipende*» (Gadamer, 1983, pp. 175-76).

Considerata anche da questo versante, nel quadro di una protostoria del concetto, emerge dunque che la rappresentazione, perché possa istituirsi e produrre i suoi effetti, debba comportare la presenza di una condizione ontologica che, nel caso dell'immagine, appare determinante. E il verificarsi di tale condizione fissa appunto sia le proprietà che caratterizzano la natura dell'immagine, sia la specificità del suo statuto estetico.

Come per Sartre, anche per Gadamer l'immagine è al centro di due estremi: «questi estremi sono il *puro rimando* – che costituisce l'essenza del segno – e la *pura rappresentanza*, lo stare in luogo di –

che è l'essenza del simbolo» (Gadamer, 1983, p. 188). Situata, dunque, tra i confini del segno e del simbolo, l'immagine trattiene qualcosa di entrambi; e tuttavia non è, in senso proprio, né l'uno né l'altro. Non è segno perché non rimanda «ad altro da sé», dal momento che rimanda a qualcosa o a qualcuno che è già presente nell'immagine stessa con tutti i caratteri della sua individualità. La parola «gatto» e la fotografia di un gatto sappiamo che non contengono lo stesso tipo di rimando a un animale che pure è, in entrambi i casi, effettivamente assente. La parola mi rinvia a una «generalità», all'indicazione di una specie; la fotografia invece proprio a quel gatto particolare che in essa è contenuto e raffigurato. La prima mi collega a un concetto; la seconda a un *contenuto* preciso e visibile, alla «presenza dell'originale nell'immagine». Perciò, precisa Gadamer,

l'immagine rimanda in quanto trattiene. La sua portata ontologica, come l'abbiamo sottolineata, è proprio costituita dal fatto che essa non è separata da ciò che rappresenta, ma partecipa del suo essere. Si è visto che il rappresentato, nell'immagine, perviene a se stesso. Subisce un aumento di essere. Ciò significa che il rappresentato è esso stesso presente nell'immagine. [...] La differenza tra immagine e segno ha quindi un fondamento ontologico. L'immagine non scompare adempiendo alla sua funzione di rimando, ma partecipa nel suo essere proprio di ciò di cui è immagine (Gadamer, 1983, p. 189).

Per questo aspetto, l'immagine sembra davvero apparentarsi al simbolo. Come per l'immagine, infatti, «la funzione rappresentativa del simbolo non è il puro e semplice rimando a qualcosa di non presente. Il simbolo, piuttosto, fa apparire come presente qualcosa che fondamentalmente è sempre presente» (Gadamer, 1983, p. 190). Esso cioè «non rimanda soltanto, ma rappresenta in quanto è "rappresentante", sta per qualcosa». E siccome «stare al posto di» significa «far essere presente», il simbolo rappresenta «la presenza di ciò di cui tiene il luogo» e ne assume il prestigio. I simboli religiosi, militari, della bandiera, della giustizia ecc. lo testimoniano.

In tale caratteristica Gadamer scorge la sede originaria del concetto di *repraesentatio* e il territorio in cui sembra prodursi l'affinità «che sussiste tra la rappresentazione che ha luogo nell'immagine e la funzione rappresentativa del simbolo». E tuttavia, afferma, le affinità scoprono differenze radicali tra le immagini e il simbolo:

In entrambi, ciò che rappresentano è presente esso stesso. Tuttavia, un'immagine come tale non è un simbolo. Non solo perché i simboli non sono necessariamente delle immagini: adempiono infatti alla loro funzione di rappresentanza con la semplice esistenza e con il mostrarsi, ma di per sé non dicono nulla del simboleggiato. Occorre conoscerli, come occorre conoscere il segno, per poter seguire il loro rimando. Per questo essi non costituiscono un aumento di essere per il rappresentato. È vero che l'esser così presente in simboli appartiene al suo essere. Ma il fatto che i simboli ci siano e siano esibiti non procura un arricchimento del suo contenuto di essere. Esso non è *di più* quando ci sono i simboli. Questi sono puri e semplici vicari. Perciò quel che importa non è il loro significato proprio, anche se ne hanno uno. Sono rappresentanti e ricevono la loro funzione rappresentativa da ciò che devono *repraesentare*. L'immagine, invece, ha bensì anch'essa una funzione di rappresentanza, ma l'adempie per se stessa, in virtù del di più di significato che apporta. Ciò però vuol dire che nell'immagine il «rappresentato» – l'originale – è di più, è in modo più autentico ciò che esso davvero è (Gadamer, 1983, p. 191).

E lo è pure quando quell'«originale» non è una persona reale ma un Personaggio, una idealità assunta dal corpo concreto dell'attore che nell'essere del Personaggio si riversa e si rappresenta, manifestandosi.

Perciò l'immagine, anche nel film, non è né segno né simbolo, ma è qualcosa che, trovandosi in una posizione intermedia tra l'uno e l'altro, acquisisce da questa posizione e dallo spazio che così occupa «uno stato ontologico del tutto peculiare». Uno stato di cui abbiamo esaminato i tratti essenziali e che, occorre ricordare, non riguarda solo la dimensione iconica dell'immagine, ma l'intera *rete audiovisiva* in cui propriamente consiste l'immagine filmica. Come osserva Gadamer, infatti, per il soggetto che si annoda all'immagine in una unità ontologica, «parola e immagine non sono semplici aggiunte illustrative, ma fanno sì che ciò che esse rappresentano sia davvero completamente ciò che è» (Gadamer, 1983, p. 177).

Abbiamo visto che, in tale quadro, la rappresentazione non interviene come un processo attraverso cui l'immagine porta a compimento questo suo stato (la rappresentazione, infatti, travalica il concetto di «composizione», che pure prevede), in quanto è l'atto, la condizione stessa, attraverso cui l'immagine fonda e realizza il suo stato (e senza il quale, si è detto, non è più «immagine», ma «copia»).

Se cercavamo il punto in cui rintracciare il fondamento dello spet-

tacolo filmico, della sua stessa definizione, adesso sappiamo di averlo trovato proprio in questa immagine-rappresentazione che ha caratteristiche tali da non concedersi mai come un puro, inerte, neutro «materiale» all'azione di un linguaggio (filmico) considerato in grado di attribuirgli, attraverso le sue articolazioni, forma, contenuto e significato che già in sé non possederebbe.

È stata, questa, la persistente illusione di gran parte dei teorici, che, sia pure in vari modi, hanno assunto il «linguaggio» quasi sempre come un dispositivo di organizzazione discorsiva (narrativa) del «materiale filmico» e non invece, come realmente è, quale complesso di *convenzioni drammaturgiche* mediante cui, nell'articolarsi della rappresentazione (delle immagini-rappresentazione), lo spettacolo si realizza nella forma di un *evento che accade* e a cui lo spettatore è chiamato a partecipare.

Per queste ragioni, appunto, lo spettacolo cinematografico si caratterizza per avere uno statuto estetico proprio e particolare su cui fonda una sua peculiare drammaturgia e, quindi, una sua autonoma definizione, che racchiude insieme un'organizzazione di pensiero e gli atti di quella pragmatica che qualifica l'esercizio dello spettacolo.

La forza dirompente di queste caratteristiche è tale da non esaurire la propria efficacia in se stessa, nella determinazione di un territorio specifico, perché estende i propri effetti, come aveva visto Benjamin, su tutta quanta l'estetica a cui il cinema chiede, o impone, di riconfigurare, nell'epoca della tarda modernità, l'intero suo panorama. E a Benjamin, infatti, è necessario ritornare.

8.17 Lo shock e lo spaesamento

L'intuizione centrale del saggio di Benjamin, a cui ci siamo già accostati, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dice Gianni Vattimo, consiste nell'idea «che le nuove condizioni della produzione e della fruizione artistica che si determinano nella società dei massmedia modificano in modo sostanziale l'essenza, il *Wesen* dell'arte» – un termine ch'egli impiega in senso heideggeriano: «Non la natura eterna dell'arte, ma il suo *darsi* nell'epoca attuale» (Vattimo, 1989, p. 64).

Nella concezione di Benjamin, come sappiamo, l'essenza, il *Wesen*

dell'arte viene modificato per la perdita dell'aura, che colpisce l'opera riproducibile tecnicamente (com'è appunto il film) o, ma è la stessa cosa, tecnicamente producibile. Ciò che, infatti, la caduta dell'aura fa disperdere sono i presupposti d'eternità e autenticità, di stabilità e perennità dell'esperienza produttiva e fruitiva dell'opera che avevano costituito la guaina dentro cui l'opera si isolava dalla quotidianità, dal mondo e si poneva come mondo separato e diverso.

L'aura era appunto quella guaina, quella corazza, che il cinema mostrava di saper rompere, così riversando opera ed esperienza estetica sul versante della quotidianità, della stessa esperienza effettuale. Da questo, lo shock e la modificazione del *Wesen* dell'arte.

Ma il concetto di aura, che definiva l'opera come un mondo a sé, separato dal mondo reale, attribuiva all'opera una duplice disposizione che in essa coesisteva: da una parte, in quanto la fondava come mondo separato dall'esistenza, le consentiva (e consentiva all'esperienza del fruitore) di esercitare un potere critico nei riguardi della realtà concreta; dall'altra, però, proprio perché «mondo separato», autoreferenziale, la istituiva come il «luogo della conciliazione, della corrispondenza tra interno ed esterno, della catarsi» dove si spuntavano le armi di quello stesso potere di critica.

Con la caduta dell'aura, l'opera non perde uno solo dei punti di questa oscillazione: li perde entrambi. Perciò Adorno è fortemente critico nei riguardi della concezione di Benjamin e «nega che l'arte possa davvero (o debba) perdere l'aura», la quale le assicura comunque il suo potere critico, sia pure dentro quel «luogo di conciliazione e di perfezione» che ha trovato credito «in tutta la tradizione metafisica occidentale, da Aristotele a Hegel» (Vattimo, 1989, p. 65).

Egli, infatti, considera la conciliazione sia come un'utopia (l'indicazione di un «dovrebbe essere» in opposizione al «così è» della realtà), sia come ciò che appartiene al «dominio dell'apparenza» (e in questo senso utilizza Kant contro Hegel), ma, commenta Vattimo, anche in questo modo l'utopia non genera «un vero mutamento di essenza, ma solo la sua collocazione in un futuro indefinito, che le conserva però il suo ruolo di ideale regolativo». E, infatti, nella difesa dell'aura, Adorno elimina il potere dello shock che, liberato dal cinema, investe l'arte e ne modifica radicalmente l'essenza, il *Wesen*.

Anche noi abbiamo avvertito che la reintegrazione dell'aura nel film era condizione necessaria per la sua fondazione come spettacolo,

ma, contrariamente ad Adorno, abbiamo concepito quella reintegrazione come uno spostamento di campo (dall'opera all'esperienza estetica dello spettatore), e perciò tale da non liquidare lo shock, il quale anzi risulta potenziato nei suoi effetti. Non si è trattato, da parte nostra, di voler operare una nuova conciliazione tra ciò che all'interno dell'opera è oscillante e forse anche contraddittorio perché, in quella dissimmetria, in quella tensione dialettica tra potere critico e conciliazione, consiste la forza stessa dell'arte.

Quelle tendenze opposte, che per un verso pongono l'opera come mondo separato in «scandalosa» opposizione al mondo reale, e dall'altro come luogo della conciliazione e della catarsi, restano infatti attive anche nella nostra ipotesi, ma assunte nella prospettiva verso cui proprio lo shock le orienta.

Il mondo dell'opera, abbiamo detto, è autonomo, separato, distinto dal mondo reale, e tuttavia *non è diverso* dal mondo reale: è questo stesso mondo colto nella sua *verità* – e perciò questo nostro stesso mondo che, a differenza di quanto quotidianamente ci accade nell'effettualità delle nostre esperienze e del nostro vivere, nella verità *esplode* e manifesta l'epifania di quegli aspetti profondi e «ignoti» (del reale e dell'uomo) che la normalità dell'esistenza rende opachi e invisibili. In ciò la liberazione dello shock, e da ciò lo spaesamento che l'opera genera.

Si comprende così come questo bagliore della verità, che si sprigiona nell'opera e dall'opera, proprio perché mantiene vivo lo shock, colpisca il fruitore nell'atto di un'esperienza estetica ogni volta unica e irripetibile (auratica), e cambi in modo radicale anche il significato e la funzione della conciliazione e della catarsi.

È, questo, un cambiamento che in qualche modo ci riporta a radici antiche, originarie, come quelle della tragedia greca, in cui, come noto, Aristotele scopre la catarsi quale elemento estetico, e che Gadamer così legge:

È detto in Aristotele che la rappresentazione dell'azione tragica ha un effetto specifico sullo spettatore. La rappresentazione agisce sullo spettatore attraverso *eleos* e *phobos*. La traduzione consueta di questi due termini con quelli di pietà e terrore accentua troppo il loro senso soggettivo. Per Aristotele non si tratta della pietà o anzi della valutazione varia che la pietà ha avuto attraverso i secoli, e anche il terrore non è da intendersi come uno stato d'animo interiore. L'uno e l'altro sono piuttosto degli accadimenti, che piombano sul-

l'uomo e lo travolgono. *Eleos* è lo strazio di fronte a ciò che diciamo straziante. [...] La parola strazio non indica un puro stato interiore, ma implica insieme la sua espressione. Allo stesso modo *phobos* non è un puro stato d'animo, ma una specie di raffreddamento, come dice Aristotele, tale che il sangue si raggela e si manifesta un brivido. Nel contesto specifico aristotelico in cui il *phobos* è connesso con l'*eleos* nella caratterizzazione della tragedia, *phobos* significa i brividi dell'ansietà che prendono chi vede qualcuno correre verso la propria rovina e sta in ansia per lui. Strazio e ansietà sono modi d'essere estetici, modi dell'esser fuori di sé, che attestano la potenza e il fascino di ciò che viene rappresentato (Gadamer, 1983, pp. 163-64).

Chi è colto da strazio e brivido, precisa ancora Gadamer, prova una dolorosa scissione – un autentico spaesamento, potremmo aggiungere – perché si verifica «un dissidio con ciò che accade, un non voler recepire e accettare, che si ribella al tragico corso degli eventi». La catastrofe tragica scioglie questa scissione e così produce la catarsi, la purificazione perché libera dallo stato di ansia e di oppressione.

L'accettazione a cui inclina non è però quella che riguarda «il tragico corso degli eventi» o «la giustizia del destino che si abbatte sull'eroe» – cioè l'accettazione dell'immodificabilità dell'esistente – ma ha di mira un ordine metafisico dell'essere, e perciò l'essere dello spettatore, il quale si trova obbligato a compiere il riconoscimento di sé.

Per quanto lo spettacolo tragico, che si esegue in teatro in un'atmosfera di solennità e di festa, possa rappresentare una situazione eccezionale nella vita di ciascuno, non produce la nebbia di uno stordimento da cui ci si debba scuotere per tornare al proprio vero essere, ma l'impressione di grandezza e di comunione che colpiscono lo spettatore hanno per effetto, in realtà, di approfondire la sua *continuità con se stesso*. La mestizia tragica scaturisce dalla presa di coscienza di sé che lo spettatore opera. Nell'evento tragico egli ritrova se stesso, poiché ciò che in esso gli si fa incontro è il suo mondo come egli lo conosce nella propria tradizione religiosa o storica (Gadamer, 1983, p. 166).

Il mondo che così gli si fa incontro è quello che la «verità» ha reso nudo perché gli ha tolto i veli dell'illusione con cui lo copriamo nella nostra quotidianità; perciò il riconoscimento di sé che l'uomo compie in relazione al mondo che finalmente gli appare come veramente è, comporta sì una «conciliazione» con esso (nel senso in cui diciamo: la realtà in cui mi trovo è proprio questa, è proprio così, e qui, o a par-

tire da qui, debbo muovermi e agire), ma non implica necessariamente una «pacificazione» intesa come accettazione della sua immutabilità (e, quindi, per un altro verso, accettazione dell'impossibilità per l'uomo di muoversi e agire).

In questa prospettiva, appare con chiarezza che l'opera che introietta il mondo e ne svela la verità, è anche quella che si fa giudice del mondo e gli si oppone. Non perché l'utopia di cui è portatrice circoli e si chiuda nella separazione dell'opera dal mondo concreto, ma perché si riversa nel mondo concreto attraverso l'esperienza estetica che ne fa lo spettatore, la quale costituisce il *relais*, il ponte che collega, in un doppio circuito, arte e mondo.

Perciò conciliazione e catarsi, così concepite, recuperano una originarietà che le fa uscire dalla definizione tradizionale dell'arte in cui erano spie di una contraddizione insanabile – e le porta ad assumere un significato e una funzione che introducono a un nuovo *Wesen* dell'arte. E, in effetti, non ci è difficile riconoscere quanto *eleos* e *phobos*, pietà e terrore, che erano i fondamenti e i veicoli della rappresentazione tragica, se non considerati come forme psicologiche (alla maniera in cui, appunto, erano considerati dalla tradizione ottocentesca), siano davvero vicini allo shock, allo spaesamento, che manifesta la nuova essenza dell'arte e che il cinema ha rivelato.

Per Benjamin, abbiamo visto, il cinema porta a compimento le istanze contenute nel Dadaismo: far diventare l'opera un proiettile da lanciare contro l'osservatore; farle assumere una «qualità tattile». E, infatti, l'elemento decisivo del cinema, annota, «è appunto in primo luogo di ordine tattile, si fonda cioè sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori a scatti» e producono l'effetto di shock, il quale ha trovato il suo adattamento in una modificazione dell'appercezione: quella che favorisce «la ricezione nella distrazione».

Ma lo shock non è prodotto solo dal mutare continuo e repentino delle immagini, che richiede un istantaneo e veloce riadattamento della mente e dell'occhio dello spettatore. Esso è prodotto anche, e forse soprattutto, dal modo in cui il cinema rappresenta l'uomo e il mondo che lo circonda. Abbiamo, a questo proposito, richiamato Valéry e Varia Nestoroff. Benjamin richiama Freud:

Un'occhiata alla psicologia della prestazione illustra la capacità dell'apparecchiatura di sottoporre l'interprete a test. Un'occhiata alla psicoanalisi la illustra dal lato opposto. Infatti il cinema ha arricchito il nostro mondo degli indici di metodi che possono venire illustrati mediante la teoria freudiana. Cinquant'anni fa, un lapsus nel corso di una conversazione passava più o meno inosservato. Il fatto che a tratti potesse dischiudere prospettive profonde nella conversazione stessa, che prima sembrava avvenire tutta in primo piano, poteva venir annoverato tra le eccezioni. Dopo la *Psicopatologia della vita quotidiana* questa situazione è cambiata. Quest'opera ha isolato e reso analizzabili cose che in precedenza fluivano inavvertite dentro l'ampia corrente del percepito. Il cinema ha avuto come conseguenza un analogo approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica, e ora anche di quella acustica (Benjamin, 1936, p. 40).

Perciò il mondo che il cinema rappresenta, si manifesta sempre come un mondo così profondamente «rischioso» da sollecitare nello spettatore stati progressivi e ininterrotti di shock. Benjamin stesso, in una nota, lo sottolinea:

Il cinema è la forma d'arte che corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdere la vita, pericolo di cui i contemporanei sono costretti a tener conto. Il bisogno di esporsi ad effetti di shock è un tentativo di adeguazione dell'uomo ai pericoli che lo minacciano. Il cinema risponde a certe profonde modificazioni del complesso appercettivo – modificazioni che nell'ambito dell'esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino (Benjamin, 1936, pp. 55-56).

Gianni Vattimo, nel riprendere questa nota di Benjamin, osserva che «sembra di leggere qui, in una forma curiosamente demitizzata e ridotta a dimensioni di vita quotidiana – il traffico e i suoi rischi – ciò che Heidegger teorizza nel suo saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* con la nozione di *Stoss*. Anche per Heidegger, in un senso diverso ma forse profondamente vicino a quello di Benjamin, l'esperienza dello shock dell'arte ha da fare con la morte» (Vattimo, 1989, p. 69). E vi ha da fare, precisa, perché lo *Stoss* dell'arte è proprio quell'esperienza di angoscia, che viene vissuta come esperienza di «spaesamento», la quale esprime lo stato emotivo dell'uomo quando scopre di trovarsi (di «essere-gettato») in un mondo che «come tale, nel suo insieme, non ha rimandi, è insignificante; l'angoscia registra questa insignificanza, la gratuità totale del fatto che il mondo c'è» (Vattimo, 1989, p. 70).

L'opera d'arte, infatti, spaesa allo stesso modo in cui angoscia la scoperta della gratuità e dell'insignificanza del mondo, in quanto anch'essa «non si lascia riportare a un ordine di significati prestabilito» e «non si inserisce semplicemente all'interno del mondo com'è, ma pretende di gettare su di esso una nuova luce». Con qualche affinità a quel che ha detto Gadamer, per Heidegger dunque «l'opera d'arte fonda un mondo» dentro cui lo *Stoss* (lo spaesamento, lo shock) agisce come «messa in opera della verità», attraverso cui si pone «in stato di sospensione l'ovvietà del mondo» e si suscita «una preoccupata meraviglia per il fatto, di per sé insignificante (in senso rigoroso, non rinviante a nulla; o rinviante al nulla), che il mondo c'è».

Certo, il divario tra le concezioni in cui si iscrivono lo shock di Benjamin e lo *Stoss* di Heidegger è grande; ma si riduce notevolmente, osserva Vattimo, almeno in un tratto che hanno in comune: l'insistenza sullo spaesamento.

Nell'un caso e nell'altro l'esperienza estetica appare come un'esperienza di estraniamento, che esige un lavoro di ricomposizione e di riadattamento. Questo lavoro però non mira a una condizione finale di ricomposizione raggiunta; l'esperienza estetica è invece *diretta a mantenere in vita lo spaesamento*. Per Benjamin, dato l'esempio del cinema che egli sceglie, è fin troppo evidente che non possiamo pensare che l'esperienza del film si compia quando esso si sia ridotto a un quadro fermo. Per Heidegger, l'esperienza dello spaesamento dell'arte si contrappone a quella della familiarità dell'oggetto d'uso. Non si può supporre che Heidegger pensi a una «conclusione» dell'esperienza dello spaesamento estetico in un recupero della familiarità e dell'ovvietà, quasi che il destino dell'opera d'arte fosse di trasformarsi, alla fine, in un semplice oggetto d'uso. Lo stato dello spaesamento – sia per Heidegger sia per Benjamin – è costitutivo e non provvisorio. Questo è proprio ciò che costituisce l'elemento più radicalmente nuovo di queste posizioni estetiche nei confronti della tradizionale riflessione sul bello – e anche della sopravvivenza di questa tradizione nelle teorie estetiche del nostro secolo (Vattimo, 1989, p. 72).

Abbiamo descritto lo stato che caratterizza la partecipazione dello spettatore allo spettacolo filmico; le dinamiche e i processi, le ritualità che richiede il raggiungimento della condizione estatica; il tipo di esperienza – ogni volta unica e irripetibile (auratica) – che attiva; la forza di svelamento che l'immagine-rappresentazione esercita; e sappiamo che anche il film possiede quel che Heidegger attribuisce all'o-

pera d'arte: la capacità di «produrre un continuo effetto di spaesamento», che è propriamente quello che deriva innanzitutto dal riconoscere che il mondo che esso rappresenta è lo stesso della nostra quotidianità, ma assunto nella sua verità e quindi in un altro modo. Perciò opera (opera-mondo) che «non è mai tranquillizzante, "bella" nel senso della perfetta conciliazione di interno ed esterno, essenza ed esistenza ecc.», in quanto continuamente sottoposta all'azione sfondante dello *Stoss*, che così si configura come del tutto analogo allo shock di cui parla Benjamin.

Non stupisce allora se, in questa prospettiva, Benjamin consideri proprio il cinema «la forma d'arte che realizza l'essenza tardo-moderna di ogni arte, quella nella cui luce soltanto ogni esperienza estetica, anche di opere del passato, è ormai possibile».

E non è forse neppure un caso che a veicolare questa trasformazione – che non solo apre all'arte scenari radicalmente nuovi e diversi rispetto alla tradizione, ma con sé trascina e innova la tradizione stessa sottoponendo l'intera storia artistica a una nuova percezione e a un nuovo sentire estetico – sia, come già era avvenuto nell'antichità classica con la tragedia greca, proprio un'arte dello spettacolo, questa volta così eccentrica da stentare a farsi riconoscere e legittimare come *spettacolo*.

La storia dell'estetica lo testimonia; ed è storia di rifiuti (Croce) o di accomodamenti (Lukács, Della Volpe) e, comunque, di relativa marginalità. Benjamin è stato l'eccezione necessaria: perciò l'abbiamo posto al centro del nostro discorso e abbiamo cercato di creargli attorno quel contesto di pensiero indispensabile per mostrare l'ampiezza delle articolazioni implicite nella sua concezione e che comprendono anche gli slittamenti che noi proponiamo.

L'insieme, infatti, rafforza la teoria dello shock, dello spaesamento, dell'oscillazione e mostra quale parte vi abbiano elementi come il movimento, l'ontologia dell'immagine, l'organizzazione drammaturgica dell'accadere, l'esperienza della «soglia» in cui lo spettatore si situa: elementi che così mostrano, nel cinema, il loro carattere profondamente estetico prima ancora che, in senso tecnico, strutturale. E perciò elementi che concorrono a dare definizione estetica a quel particolare *evento in atto* che è lo *spettacolo filmico*.

Bibliografia*

- AA. VV., 1932, *Le cinéma des origines à nos jours*, Éditions Du Cygne, Parigi (trad. it. *Il cinema d'avanguardia*, « Bianco e Nero », 5, maggio 1943).
- , 1974, *Teoria e prassi del cinema in Italia (1950-1970)*, Antologia di « Filmcritica », Mazzotta, Milano.
- ABEL R., 1984, *French Cinema. The First Wave*, Princeton University Press.
- ARNHEIM R., 1932, *Film als Kunst*, Rowohlt, Berlino.
- , 1957, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles (trad. it. *Film come arte*, Feltrinelli, Milano 1983).
- ARISTARCO G., 1950a, *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Torino.
- (a cura di), 1950b, *L'arte del film*, Bompiani, Milano.
- (a cura di), 1979, *Teorici del film. Da Tille ad Arnheim*, Cclid, Torino.
- BALÁSZ B., 1924, *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutschösterreichischer verlag, Vienna (trad. it. parziale: G. ARISTARCO, *L'arte del film*, Bompiani, Milano 1950; L. CHIARINI, U. BARBARO, a cura di, *L'arte dell'attore*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1950).
- , 1930, *Der Geist des Films*, Wilhelm Knapp, Halle (trad. it. *Estetica del film*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1954).
- , 1948, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi 1987.
- , 1949, *Der Film. Werden un Wesen einer neuen Kunst*, Globus

* Sono qui di seguito riportati solo i testi a cui si è fatto riferimento nel volume.

- Verlag, Vienna (trad. it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1987).
- BARBARO U., 1939a, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma.
- , 1939b, *Il materiale plastico*, in G. ARISTARCO (a cura di), *L'arte del film*, Bompiani, Milano 1950.
- , 1950 *L'attore creatore*, in U. BARBARO, L. CHIARINI (a cura di), *L'arte dell'attore*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma.
- BARBARO U., CHIARINI L. (a cura di), 1950, *L'arte dell'attore*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma.
- BARBERA A., TURIGLIATTO R. (a cura di), 1978, *Leggere il cinema. Scritti sul cinema dalle origini a oggi*, Mondadori, Milano.
- BARTHES R., 1986, *Uscendo dal cinema*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino.
- BAUDELAIRE C., 1859, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Poesie e prose*, Mondadori, Milano 1973.
- BAZIN A., 1958, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 voll. (1958-62), vol. I, *Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Parigi (trad. it. *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999).
- BENJAMIN W., 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- BERGSON H., 1914, *Sul cinematografo*, in L. TERMINE (a cura di), *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- BERTETTO P. (a cura di), 1975, *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Feltrinelli, Milano.
- (a cura di), 1983, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venezia.
- CANOSA M. (a cura di), 2001, *Cinéma. La creazione di un mondo. Les cahiers du mois 1925*, Le Mani, Genova.
- CANUDO R., 1908, *Trionfo del cinematografo*, «Nuovo giornale», Firenze, 25 novembre (ora in «Filmcritica», 278, novembre 1977).
- , 1911, *La naissance d'une sixième art. Essai sur le cinématographe*, «Les Entretiens Idéalistes», Parigi, 25 ottobre (trad. it., *La nascita di una sesta arte. Saggio sul cinematografo*, «Cinema Nuovo», 255, settembre-ottobre 1973).
- , 1927, *L'usine aux images*, Chiron, Parigi (trad. it. *L'officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1966).

- CASETTI F., 1993, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano.
- CHIARINI L., 1941, *Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, Roma.
- , 1950, *L'attore teatrale e l'attore cinematografico*, in L. CHIARINI, U. BARBARO (a cura di), *L'arte dell'attore*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma.
- , 1962, *Arte e tecnica del film*, Laterza, Bari.
- , 1972, *Cinema e film. Storia e problemi*, Bulzoni, Roma.
- CLAIR R., 1927, *Il ritmo cinematografico*, in AA.VV., *Antologia di Bianco e Nero*, vol. I, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1964.
- COHEN-SÉAT G., 1946, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. I*, PUF, Parigi, 1958.
- DELEUZE G., 1989, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano.
- DELLUC L., 1920, *Photogénie*, De Brunhoff, Parigi (trad. it. *Fotogenia* in L. TERMINE, a cura di, *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998).
- , 1984, *Louis Delluc*, in R. ABEL, *French Cinema. The First Wave*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- DULAC G., 1927, *Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale*, in G. ARISTARCO (a cura di), *L'arte del film*, Bompiani, Milano 1950.
- , 1928, *Conférence*, «Filmliga», 2, novembre (trad. it. *La Filmliga (1927-1933)*, a cura di F. Bono, A. Boschi, E. Reiter, Comune di Bologna 1991).
- , 1929, *Ritmo e tecnica*, «Filmliga», 4, gennaio (trad. it. *La Filmliga (1927-1933)*, a cura di F. Bono, A. Boschi, E. Reiter, Comune di Bologna 1991).
- , 1983, *Cinema integrale*, in P. BERTETTO (a cura di), *Il cinema d'avanguardia*, Marsilio, Venezia.
- EGGELING V., 1921, *Principi teorici dell'arte del movimento*, in P. BERTETTO (a cura di), 1983.
- EJCHENBAUM B., 1925, *Le articolazioni del linguaggio*, in G. KRAISKI (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971.
- , 1927a, *La teoria del «metodo formale»*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968.
- , 1927b, *I problemi dello stile cinematografico*, in G. KRAISKI (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971.
- EJZENŠTEIN S.M., 1923a, *Il montaggio delle attrazioni*, in ID., *Il montaggio* a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.

- , 1923b, *Il movimento espressivo*, in ID., *Il movimento espressivo*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1998.
- , 1924, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in ID., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1928a, *Fuori campo*, in ID., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992, pagg. 12, 13.
- , 1928b, *L'inatteso*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964, pag. 21.
- , 1928c, *La scansione filmica*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964.
- , 1929a, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in ID., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1929b, *La quarta dimensione del cinema*, in ID., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1932, *Una lezione di sceneggiatura*, in S.M. Ejzen tejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964.
- , 1934a, *Il ritorno del soldato dal fronte*, in ID., *La regia*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1934b, *Teatro e cinema*, in ID., *Lezioni di regia*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Marsilio, Venezia 1993.
- , 1934c, *Dal teatro al cinema*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964.
- , 1937a, *Dai fotogrammi all'immagine del movimento*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937b, *Il montaggio di due inquadrature*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937c, *Il montaggio nel cinema sonoro*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937d, *Rappresentazione e immagine nelle tre fasi del cinema*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937e, *Entrata una ragazza*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937f, *Orizzontalità e verticalità*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937g, *La reviviscenza*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.

- , 1937h, *L'arresto di Vautrin*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937i, *La composizione dell'inquadratura -L'arresto di Vautrin*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937l, *Una narrazione commossa, a mo' di conclusione* in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1937m, *L'immagine sintetica*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1938a, *Montaggio 1938*, in ID., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia.
- , 1938b, *Parola e immagine*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964.
- , 1940, *Il montaggio verticale*, in ID., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1942, *Tecnica del cinema*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino 1964.
- , 1945-47, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskusstvo, Mosca, vol. III, *Neravnodušnaja priroda* (trad. it. *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981).
- , 1945-47, *La musica del paesaggio*, in ID., *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1946, *Nekrasov nelle trincee di Stalingrado*, in ID., *Stili di regia*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Marsilio, Venezia 1993.
- , 1948a, *Sul problema della messa in scena*, in ID., *Stili di regia*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Marsilio, Venezia 1993.
- , 1948b, *Il cinema a colori*, in ID., *Il colore*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1989.
- , 1949, *La forma cinematografica*, in ID., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino 1964).
- , 1963-1970a, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskusstvo, Mosca, voll. I, II, V (trad. it. *Il movimento espressivo*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1998).
- , 1963-1970b, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskusstvo, Mosca, vol. II (trad. it. *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986).
- , 1963-1970c, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskusstvo,

- Mosca, vol. II, *Montaži* (trad. it. *Teoria generale del montaggio*, P. Montani (a cura di), Marsilio, Venezia 1985).
- , 1963-1970d, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskustvo, Mosca, vol. IV, *Režissura. Iskustvo mizansceny* (trad. it. *La regia*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1989).
- , 1963-1970e, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskustvo, Mosca, vol. IV, *Režissura. Iskustvo mizansceny* (trad. it. *Stili di regia*, a cura di P. Montani, A. Cioni, Marsilio, Venezia 1993).
- , 1963-1970f, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Iskustvo, Mosca, vol. III, *Cvet*; vol. I, *Autobiografičeskie zapiski*, vol. III, *O stereokino* (trad. it. *Il colore*, P. Montani, Marsilio, Venezia 1982).
- , 1985, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia.
- EPSTEIN J., 1955, *Esprit du cinéma*, Jeheber, Parigi – Ginevra (trad. it. *Spirito del cinema*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1955).
- , 1965, *Drammaturgia nello spazio e nel tempo*, in ID., *Spirito del tempo*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma.
- , 1975, *Ecrits sur le cinéma*, voll. I-II, Seghers, Parigi.
- GADAMER H.G., 1983, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano.
- GARIAZZO P. A., 1919, *L'espressione del verbo*, in ID., *Il teatro muto*, S. Lattes & C. Editori, Torino; ora in L. TERMINE (a cura di), *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- JAKOBSON R., 1933a, *Decadenza del cinema?*, «Cinema & Film», I, 2, primavera 1967.
- , 1933b, *Cinema metaforico e metonimico*, in L. TERMINE (a cura di), *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- KANT I., 1790, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari 1963.
- KOZINČEV G., KRYZICKIJ G., TRAUBERG L., JUTKEVIČ S., 1922, *Manifesto dell'eccentrismo*, in G. RAPISARDA (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La FEKS. Kozinčev e Trauberg*, Officina, Roma 1975.
- KOZINČEV G., TRAUBERG L., 1928, *L'attore della FEKS*, in G. RAPISARDA (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica*, Officina, Roma 1975.
- KRACAUER S., 1960, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York (trad. it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962).
- KUNDERA M., 1988, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano.
- , 1994, *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano.

- , 1995, *La lentezza*, Adelphi, Milano.
- KULEŠOV L., 1922, *Montaŭ*, in «Kino-fot», 3 (trad. it. *Il montaggio*, in A. BARBERA, R. TURIGLIATTO, a cura di, *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano 1978).
- , 1929, *L'arte del cinema*, in S.M. EJZENŠTEIN (a cura di), *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1992.
- , 1935, *Repetitionnyi metod v kino*, Teakinopečat, Mosca (trad. it. parziale in G. ARISTARCO, a cura di, *Teorici del film. Da Tille ad Arnheim*, Celid, Torino 1979).
- , 1941, *Osnovy kino reŭissury*, Goskinoisdat, Mosca (trad. it. parziale: *Il lavoro con l'attore*, «Bianco e Nero», 1, gennaio 1947).
- LÉGER F., 1924, *Le spectacle: lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle*, «Bulletin de l'Effort Moderne», 7-9 (trad. it. *Lo spettacolo cinematografico*, in G. RONDOLINO, a cura di, *L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista*, Martano, Torino 1972).
- , 1925, *Le ballet-spectacle, l'object-spectacle*, «Bulletin de l'Effort Moderne», 12.
- LINDSAY V., 1915, *The Art of the Moving Picture*, Mac Millan, New York.
- LUCIANI S. A., 1920, *Verso una nuova arte: il cinematografo*, Ausonia, Roma.
- MARINETTI F.T., 1916, *La cinematografia futurista* (in coll. con B. CORRA, E. SETTIMELLI, A. GINNA, G. BALLA, R. CHITI), «L'Italia futurista», 9, 11 settembre; ora in L. TERMINE (a cura di), *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- , 1938, *Secondo manifesto per la cinematografia futurista* (in coll. con A. GINNA), «Bianco e Nero», 4.
- MAKZLADURI M., 1983, *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, «Il Verri», 31-32, II semestre.
- MERLEAU-PONTY M., 1946, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in ID., *Sens et non-sens*, Nagel, Parigi (trad. it. *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1962).
- METZ C., 1980, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia.
- MOHOLY-NAGY L., 1983, *La composizione cinetica*, in P. BERTETTO (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venezia.
- MORIN E., 1956, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, Parigi (trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982).

- MORRIS C., 1946, *Segni linguaggio e comportamento*, Longanesi, Milano 1963.
- MOUSSINAC L., 1925, *L'âge ingrat du cinéma*, Éditions du Sagittaire, Parigi (trad. it. *L'età ingrata del cinema*, Poligono, Milano 1950).
- MÜNSTERBERG H., 1916, *The Photoplay: A Psychological Study*, Appleton & C., New York (trad. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma 1980).
- , 1980, *Il film*, Pratiche, Parma.
- MUSATTI C.L., 1929, *Sulla "plasticità reale" stereocinetica e cinematografica. Riflessioni sul pensiero psicoanalitico*, in ID., *Scritti sul cinema*, a cura di D. Romano, Testo & Immagine, Torino 2000.
- , 1950, *Cinema e psicoanalisi*, in ID., *Scritti sul cinema*, a cura di D. Romano, Testo & Immagine, Torino 2000.
- , 1961, *Psicologia degli spettatori al cinema*, in ID., *Scritti sul cinema*, a cura di D. Romano, Testo & Immagine, Torino 2000.
- , 1965, *La visione oltre lo schermo*, in ID., *Scritti sul cinema*, a cura di D. Romano, Testo & Immagine, Torino 2000.
- , 1980, *L'attività artistica e il suo rapporto con l'inconscio*, in ID., *Scritti sul cinema*, a cura di D. Romano, Testo & Immagine, Torino 2000.
- , 1986, *La mia gemella psicoanalisi ha un fratellino maggiore*, in ID., *Scritti sul cinema*, a cura di D. Romano, Testo & Immagine, Torino 2000.
- , 2000, *Scritti sul cinema*, a cura di D. Romano, Testo & Immagine, Torino.
- NEDOBROVO V., 1928, *L'attore dei FEKS*, in G. RAPISARDA (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica*, Officina, Roma 1975.
- PANOPSKI E., 1934, *Style and Medium in the Motion Picture*, in «Bulletin of Department of Art and Archaeology»; poi «Critique», 3 (trad. it. *Stile e mezzo del cinema*, «Cinema & Film», 5-6, 1968).
- PIRANDELLO L., 1908, *Illustratori, Attori e Traduttori*, in *Saggi*, Mondadori, Milano 1952.
- , 1915, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano 1954.
- PUDOVKIN V., 1926a, *Kinoregissior i kinomaterial*, Kinopečat, Mosca (trad. it. *Il regista e il materiale cinematografico*, in U. BARBARO, a cura di, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961).
- , 1926b, *Kinostsenari*, Kinopečat, Mosca (trad. it. *La sceneggiatura*

- in U. BARBARO, a cura di, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961).
- , 1928, *Il montaggio del film*, in U. BARBARO (a cura di), *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961.
- , 1934, *Aktior v filme*, Gosudarstvennaia, Leningrado (trad. it. *L'attore nel film*, in U. BARBARO, a cura di, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961).
- , 1951, *Il lavoro dell'attore cinematografico e il « sistema » Stanislavski*, in U. BARBARO (a cura di), *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961.
- RAGGHIANI C. L., 1976a, *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Torino.
- , 1976b, *Arti della visione II. Spettacolo*, Einaudi, Torino.
- RAPISARDA G. (a cura di), 1975, *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La FEKS. Kozincev e Trauberg*, Officina, Roma.
- RICHTER H., 1930, *Il cinema moderno*, « Filmliga », 6; ora in F. BONO, A. BOSCHI, E. RETTER (a cura di), *La Filmliga (1927-1933)*, Comune di Bologna 1991.
- , 1964, *Nemici del cinema oggi, amici del cinema domani (1931)*, in AA.VV., *Antologia di Bianco e Nero*, vol. I, Edizioni di Bianco e Nero, Roma.
- RONDOLINO G. (a cura di), 1972, *L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista*, Martano, Torino.
- (a cura di), 1977, *Il cinema astratto. Testi e documenti*, Tirrenia-Stampatori, Torino.
- RUTTMANN W., 1917-1941, *Scritti, interviste, sceneggiature*, in L. QUARESIMA (a cura di), *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, Manfrini, Rovereto 1994.
- SAUSSURE F. DE, 1970, *Corso di linguistica generale (1916)*, Laterza, Bari.
- SACHS H., 1928, *Della psicologia del film*, in L. TERMINE, *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- SARTRE J.P., 1964, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino.
- ŠKLOVSKIJ V., 1927, *L'inquadratura cinematografica*, in G. KRAISKI (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971.
- TEIGE K., 1929, *K estetiche filmu*, « Studio », 6-10 (trad. it. *Per un'estetica del film*, in G. RONDOLINO (a cura di), *Il cinema astratto. Testi e documenti*, Tirrenia-Stampatori, Torino 1977).

- , 1982, *Cinematografia pura*, in ID., *Arte e ideologia (1922-1933)*, Einaudi, Torino.
- TERMINE L., 1994, *Alfabeti del cinema*, Vallecchi, Firenze.
- , 1996, *La drammaturgia del film*, Testo & Immagine, Torino.
- , 1998, *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino.
- , 2002, *Immagine e rappresentazione*, Testo & Immagine, Torino.
- TILLE V., 1908, *Kinema*, in G. ARISTARCO (a cura di), *Teorici del film*, Celid, Torino 1979.
- TODOROV T. (a cura di), 1968, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino.
- TURCONI D., 1954, *La teoria del film nasce dalla poesia*, «Cinema», n.s., 127.
- TYNJANOV J., 1924, *Il concetto di costruzione*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968.
- , 1927, *Ob osnovach kino*, in *Poetika Kino*, Kinopečat, Mosca (trad. it. *Le basi del cinema*, in G. KRAISKI, a cura di, *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971).
- VERDONE M. (a cura di), 1964, *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943*, voll. I-II: *Scritti teorici*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma.
- VALÉRY P., 1971, *Varietà*, Rizzoli, Milano.
- , 1973, *Cahiers*, vol. 1, Gallimard, Parigi (trad. it. *Quaderni I*, Adelphi, Milano 1985).
- VATTIMO G., 1989, *La società trasparente*, Garzanti, Milano.
- VERTOV D., 1922, *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Iskusstvo, Mosca 1963 (trad. it. *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, in P. MONTANI, a cura di, Mazzotta, Milano 1975).
- , 1923a, *Cinedramma e kinoglaz*, in ID., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mazzotta, Milano 1975.
- , 1923b, *Risoluzione del Consiglio dei Tre del 10/4/1923*, in ID., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mazzotta, Milano 1975.
- , 1924, *La cine-percezione del mondo*, in ID., *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mazzotta, Milano 1975.

Indice dei nomi

- Abel R., 25
Adorno T.W., 252-53
Agostino, 195
Aleixandre V., 42
Aleksandrov G., 81
Antonioni M., 166-67
Appia A., 120
Apollinaire G., 28, 177
Aragon L., 42
Aristarco G., 6
Aristotele, 7, 237, 252-54
Arnheim R., 74, 104-14, 125-26
Artaud A., 43
Astruc A., 11
- Bächlin P., 11
Balász B. (Herbert Bauer), 8, 10, 28-29, 93-103, 110, 114, 129, 135, 155, 161, 212
Balla G., 33
Balzac H. de, 210
Barbaro U., 8, 125-30, 135-36, 175
Barthes R., 157, 195, 197, 242-45
Baudelaire C., 181
Bauer E., 58
Bazin A., 7, 10, 18, 42, 137-47, 149
Benjamin W., 17, 38, 198-202, 204-207, 215, 224-25, 239-41, 243, 251-52, 255-58
- Bergman I., 166
Bergson H., 177, 183, 185-86
Boccaccio G., 208
Borges J.L., 241
Bragaglia A.G., 33
Breton A., 41-42
Brunelleschi F., 120
Buñuel L., 42, 166
- Canudo R., 7, 13-18, 23-24, 29, 36, 175-76
Casetti F., 6, 147,
Chaplin C. (Charles Spencer Chaplin), 16, 47, 111, 121, 124
Char R., 42
Chiarini L., 8, 128-36, 175
Chiti R., 33
Chlebnikov V., 51
Clair R., 37, 40-41
Cohen-Séat G., 153-55,
Corra B. (Bruno Ginanni Corradini), 32-33
Craig E.G., 8, 120-21
Crevel R., 42
Croce B., 135, 258
- Daguerre L.J.M., 16
Dalí S., 42
D'Annunzio G., 177

- De Amicis E., 177
 Debussy C., 82
 Deleuze G., 161
 Della Volpe G., 258
 Delluc L., 7, 23-25, 28-29,
 De Sica V., 145
 Disney W., 39
 Doniol-Valcroze J., 137
 Dostoevskij F., 209
 Duchamp M., 37, 39
 Dudley M., 40
 Duhamel G., 207, 224
 Dulac G., 23, 36, 43-45
 Duse E., 116
- Eduardo (Eduardo De Filippo), 8
 Eggeling V., 36-38, 43,
 Eichenbaum B., 51-57
 Ejzenštejn S.M., 7, 9-10, 15, 22, 28,
 46-47, 50, 61, 75-92, 94, 107,
 113, 121, 134, 143, 153, 157,
 159, 172, 197, 212, 217, 239, 245
 Eluard P. (Eugène Grindel), 42
 Epstein J., 7, 23, 28-31, 36, 173,
 175
 Euripide, 8
- Faulkner W., 145
 Fellini F., 146, 166
 Fischinger O., 36, 39, 43
 Flaherty R., 135
 Flaubert G., 209
 Ford C., 16
 Freeburg V., 19
 Freud S., 15, 155-56, 162, 255
- Gadamer H.G., 232-40, 245-50,
 253-54, 257
 Gance A., 23, 175
 Garbo G. (Greta Lovisa Gustafsson), 100, 116, 205
- Gariazzo P.A., 22
 Gassman V., 203
 Gentile G., 135
 Ginna A. (Arnaldo Ginanni Corradini), 32-33
 Goethe J.W., 186
 Gorkij M., 176
 Goncourt E. de, 16, 120
 Goncourt J. de, 120
 Gozzano G., 177
 Grierson J., 138
 Griffith D.W., 15, 25, 59, 124, 139,
 148
- Hegel G.W.F., 252
 Heidegger M., 206, 256-57
 Hemingway E., 145
 Hitler A., 138
 Husserl E., 158
- Jakobson R., 57, 195-198
 James W., 19, 66
 Jarry A., 34
 Jeanne R., 16
 Joyce J., 216
 Jutkevič S., 46-47
- Kant I., 184-85, 252
 Keaton B., 47, 111
 Köhler W., 104
 Kozinčev G., 46-47
 Kracauer S., 147-52,
 Kručenyh A.E., 51
 Kryzickij G., 46-47
 Kulešov L.V., 7, 46, 57-63, 65, 68-
 70, 75, 79-80, 111, 127, 150
 Kundera M., 206-12, 214, 222
- Laffay A., 11
 Leenhardt R., 145
 Léger F., 37, 39-40

- Leibniz G.W., 211
 Leyda J., 176
 L'Herbier M., 23
 Lindsay N.V., 19, 175
 Luciani S.A., 176
 Lukács G., 93, 258
 Lumière A., 169, 181
 Lumière L., 169, 181

 Malraux A., 145
 Mann T., 177
 Marinetti F.T., 33
 Martin M., 124
 Marziaduri M., 52
 Mejerchol'd V.E., 46, 76, 87
 Méliès G., 170
 Merleau-Ponty M., 100, 157-62,
 186, 212-13
 Mitry J., 11
 Metz C., 192-93, 195, 198, 243
 Moholy-Nagy L., 37-38
 Monroe M., (Norma Jean Baker
 Mortenson), 205
 Montgomery R., 116
 Morin E., 169-74
 Morris C., 11, 153-54
 Mosjoukine I.I., 61, 69
 Mossetto A.P., 176
 Moussinac L., 7, 25-28, 35, 58
 Münsterberg H., 7, 19-22, 32, 104,
 143, 154, 185
 Musatti C.L., 162-68, 172, 189-91

 Nedobrovo V., 47
 Nestoroff V., 247-48, 255

 Olivier L., 141

 Pabst G.W., 124
 Panofski E., 8, 114-18, 140
 Papini G., 177

 Pasolini P.P., 8, 234
 Pavlov I.P., 66
 Peret B., 42
 Picabia F., 40
 Pirandello L., 8, 103, 177, 183-84,
 186, 189, 204, 220-22, 247
 Plauto T.M., 142
 Propp V.J., 53
 Proust M., 177
 Pudovkin V., 7, 28, 46, 58, 61, 63-
 76, 79-81, 106, 111, 127, 150

 Ragghianti C.L., 119-25, 175
 Randone S., 203
 Ray M., 37, 40
 Richter H., 35-38, 43
 Robbe-Grillet A., 132
 Robertson C., 116
 Ronconi L., 8
 Rondolino G., 175
 Ruttmann W., 36-39

 Sachs H., 155-57, 197-98
 Sadoul G., 42
 Santos V., 175
 Sartre J.P., 158, 195, 225-32, 245,
 248
 Satie E., 40
 Saussure F. de, 55
 Sennet M., 47
 Settimelli E., 33
 Shakespeare W., 8, 203
 Simonigh C., 217
 Skrjabin A., 32, 82
 Šklovskij V.B., 52, 56-57
 Stalin (Josif Vissarionovič Džuga-
 švili), 138
 Stanislavskij K.S., 62, 72, 87-88, 93,
 129
 Stroheim E. von, 124

- Tairov A., 120
Teige K., 45-46
Termine L., 6, 15, 69, 153, 157
Thirion A., 42
Tille V., 7, 18-19
Timošenko S., 106
Tolstoj L., 176
Trauberg L., 46-47
Truffaut F., 11
Turconi D., 175
Tynjanov J., 24, 52, 53, 54, 56, 57
Tzara T., 39, 42

Unik P., 42

Valentin A., 42
Valentino R., 205

Valéry P., 187-89, 191, 207, 215,
216, 217, 218, 219, 220, 243,
247, 248, 255
Vattimo G., 251, 252, 256, 257
Verga G., 177
Vertov D., 46, 48, 49, 50, 58, 59, 60,
65, 131
Vidor K., 124
Visconti L., 215
Vitruvio (Vitruvio Pollione) 126

Welles O., 139
Wertheimer M., 104
Wyler W., 139, 141

Zavattini C., 11, 137, 147

STRUMENTI DI DAMS

Collana diretta da Roberto Alange



Il film è uno spettacolo: qualcosa cioè che non racconta una storia alla maniera della letteratura, del romanzo, ma la rappresenta nell'atto del suo accadere sotto gli occhi dello spettatore. Perciò, nell'esperienza della visione cinematografica, lo spettatore assume il ruolo non del «lettore», ma di un vero e proprio «testimone oculare», sempre emotivamente coinvolto dall'azione che si svolge. Si tratta di un'esperienza unica perché unica è la forma di spettacolo che il cinema, nel panorama delle arti, assume. Con un qualche paradosso, però, le teorie cinematografiche, da qualche parte, e l'estetica dall'altra, sembrano aver rimosso, se non proprio ignorato, questo aspetto che appunto caratterizza la natura del film: essere un fatto di drammaturgia e non narrativo, l'aver contribuito a rifondare, in maniera radicale, la stessa nozione di «arte», che si è sviluppata e ha trovato, in vario modo, espressione non solo nel cinema ma in tutte le arti del Novecento.

Questo volume, per la prima volta, analizza il concetto di «spettacolo cinematografico» come emerge sia da una rilettura dei teorici dalle origini agli anni Sessanta (da Louis Delluc a Sergej Ejzenštejn, da Umberto Barbaro a Edgar Morin) sia dalla storia dell'estetica, e perciò offre un panorama ricco e completo che configura anche un nuovo modo di considerare tanto la storia delle teorie quanto la storia dell'estetica cinematografiche.

Liborio Termine è professore ordinario di Storia e critica del cinema all'Università di Torino. Tra le sue pubblicazioni: *Alfabeti del cinema* (1994); *La drammaturgia del film* (1999); *Immagine e rappresentazione* (2002); *Storia del comico e del riso* (2003).

Chiara Simonigh è docente di Storia e critica del cinema all'Università di Torino. Tra le sue pubblicazioni: *Un'estetica per l'arte di massa in il cinema e la vergogna* (1999); *La danza dei miseri destini. Il Decalogo di Krzysztof Kieślowski* (2000); *Tre colori: Film Blu* (2000).

213997

ISBN 88-7750-757-8



9 788877 507570

€ 23.00